LOS COMUNES DIGITALES: NUEVAS ECOLOGÍAS DEL TRABAJO ARTÍSTICO

Alberto López Cuenca





Primera edición en Remediables: 2016

Producción:

Secretaría de Cultura/Dirección General de Publicaciones

Centro de Cultura Digital

Alberto López Cuenca

Los comunes digitales: Nuevas ecologías del trabajo artístico

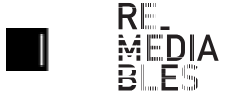
Diseño de portda: Ana Laura Alba

ISBN electrónico: 978-607-745-350-5





Los comunes digitales: Nuevas ecologías del trabajo artístico



Alberto López Cuenca

Los comunes digitales:
Nuevas ecologías del trabajo artístico



Introducción

Las condiciones materiales en las que se produce, distribuye y accede a la cultura se han visto modificadas drásticamente en las últimas dos décadas. Las tecnologías digitales y su articulación en red han sido las principales responsables de esto. Puede hablarse, así, de una reconfigurada ontología de la cultura debida a la digitalización, cuyo rasgo más evidente es la desobjetualización. Esta condición de las producciones digitales abre un abanico de posibilidades para la transformación de las prácticas culturales y plantea un serio reto para determinar y controlar su propiedad. La ontología de la cultura digital cuestiona nociones como las de exclusividad o escasez. Es precisamente en torno a ella que se conforman nuevas formas de asociación, tramadas en torno a los comunes digitales y otros modos de actuación colectivos como las asambleas o las redes difusas. En un momento de franco desmantelamiento de los servicios y bienes públicos en favor de la privatización de la educación, la salud o las comunicaciones, lo común cobra una nueva vigencia en el ámbito digital. La activación de revividas formas de lo público está ligada a nuevos modos de agencia y (des)organización que toman cuerpo en múltiples ámbitos, desde los productores de conocimiento a las asociaciones de vecinos, de las editoriales a los huertos urbanos. De en-

tre esas formas de rehacer lo común, cobra especial interés una que está asociada a las ideas de subjetividad y exclusividad más excluyentes, la del trabajo artístico. Aunque todavía hoy sigue circulando una concepción decimonónica del artista y el genio creador, de cuya existencia se benefician tanto el mercado como las instituciones artísticas y las políticas culturales más conservadoras y despolitizadas, las redes están reactivando los comunes, ahora digitales.

Las prácticas asociadas a las tecnologías digitales parecen reabrir la posibilidad de desequilibrar categorías establecidas como las de "autoría", "originalidad" o "propiedad exclusiva." No es privilegio de estas tecnologías hacer posible una crítica de estas nociones: la historia de las prácticas artísticas está repleta de modos de hacer que las han cuestionado. Sin embargo, estos conceptos parecen estar lejos de perder vigencia, tanto por su presencia mediática como por su pervivencia en la teoría y el análisis académico y los perfiles con los que siguen definiéndose las convocatorias institucionales. Una noción clave, que tiene estatuto mítico en nuestros días, mantiene en pie esta estructura conceptual: la creatividad.

Es importante advertir el papel que ha pasado a desempeñar la idea de creatividad en nuestros días. Una capacidad asociada desde el siglo XIX exclusivamente a las artes y los artistas, en la actualidad está distribuida por los sectores productivos más insospechados. De tal modo, la supuestamente distintiva creatividad del arte moderno se integra y expande socialmente mediante la mercantilización de procesos, productos o experiencias derivados de ella. Así, las aparentemente diferenciadas fuentes del trabajo creativo —las del arte, las del diseño industrial o la computación— pretenden hacerse converger en el estadio económico del capitalismo actual. Este hecho explicaría porqué se ubica a las artes en tanto que trabajo innovador en el marco de las denominadas "industrias creativas".

Es revelador que en 1997 el gobierno de Tony Blair creara en el Reino Unido el Departamento para la Cultura, los Medios de Comunicación y el Deporte, que venía sintomáticamente a sustituir al Departamento de Patrimonio Nacional. Aquel departamento inició todo un estudio, asesoramiento y reglamentación de lo que pasó a llamarse a partir de entonces "industrias creativas".[1] Lo interesante de esta noción es que hace objeto de escrutinio y reúne bajo un mismo rubro a la publicidad, la arquitectura, la artesanía, el diseño, la moda, el cine, la música, las artes, el software, la televisión o la radio. Para el gobierno británico *todas* esas actividades se caracterizaban por apoyarse en la innovación y continua creación de nuevos contenidos. Ahora bien, ¿pueden equipararse el trabajo artístico y el trabajo creativo en la acepción generalizada por las industrias creativas? Es preciso enfatizar que las prácticas artísticas actuales reconfiguradas a través de las tecnologías digitales pueden apuntar en direcciones que van más allá de la capitalización propia de las industrias creativas.

Esto no es ninguna novedad: el trabajo artístico ha ocupado un lugar cuando menos ambiguo en el capitalismo. Ésta es sin duda la cuestión de fondo respecto al vínculo entre trabajo artístico y trabajo creativo: su relación (im)productiva con el capitalismo durante la industrialización moderna o el postfordismo. ¿Qué relación mantiene en tanto que modo de hacer? ¿Qué produce y cómo? ¿A qué relaciones sociales da lugar el arte como "forma de producción"? Nos encontramos tanto con una fuerza de trabajo productivo precarizado como a la vez, con otras formas de asociación y organización,

1 Pueden consultarse todos sus informes hechos públicos en el *Creative Industries Task Force Reports* disponibles en línea: http://www.culture.gov.uk/reference_library/publications/4752.aspx. Cabe subrayar que en 2007 el gobierno británico ligó en un mismo departamento universidad e innovación en el Department for Innovation, Universities and Skills (http://www.dius.gov.uk/), algo similiar a lo ocurrido en 2008 en España con el Ministerio de Ciencia e Innovación.

activismo, artivismo y distintos asociacionismos a la estela de las prácticas en red. Desde ahí se despliega una cuestión ineludible: ¿es posible plantear otros *ecosistemas artísticos* desde esas prácticas? Y si esto es así, ¿qué caracterizaría a esos ecosistemas?

En lo que sigue se reúne una serie de ensayos y conferencias que se publican por primera vez en español o se han escrito expresamente para esta ocasión. Orbitan en su conjunto, aunque desde distintas perspectivas, alrededor del estatuto del trabajo artístico y las posibilidades de (re)activación de los comunes mediante sus prácticas ligadas a las tecnologías digitales. Se aborda, así, en líneas generales, la excepcionalidad del arte entendida ésta como su capacidad para disentir de los modos de producción dispuestos por el capitalismo (cap. 1), el surgimiento de nuevas formas de solidaridad digital ligadas a los comunes digitales (cap. 2), el análisis del proyecto sitio*TAXI como un caso de activación artística de una colaboración en el espacio urbano mediante la telefonía celular (cap. 3), una crítica de las pretensiones políticas de la estética relacional en su vínculo con ciertas prácticas *afectivas* del arte digital (cap. 4) y, finalmente, una reflexión desde la filosofía política y la neurobiología sobre la importancia de entender la inteligencia como un proceso colectivo (cap. 5).

La procedencia de lo que aquí se puede leer manifiesta un proceso fragmentario en el que se ha intentado pensar unas problemáticas recurrentes y escurridizas por inmediatas. Así, pues:

Una versión en inglés de "El trabajo artístico y la disputa por los comunes: notas para una genealogía" apareció como "Work, Walls Wealth. Artistic Labour and the Commons" en *Mom, Am I Barbarian?* Fulya Erdemci (ed.) Estambul: Yapi Kredi Publications/Istanbul Foundation for Culture and Arts, 2014.

Una versión de "Colectivos artísticos, subjetividad y trabajo no capitalizado" se presentó como ponencia bajo el título "sitio*Taxi:

colectivos, subjetividad y trabajo no capitalizado en México, D.F." en el 53 Congreso Internacional de Americanistas, México, D.F. en 2009. Una versión en inglés de "Estética relacional y arte digital: ética y política del afecto" apareció como "Relational Aesthetics and Digital Art: Beyond Representation?" en *Rewriting Relational Aesthetics*. Hans Lundberg (ed.) Suecia: Son of Hotta, 2010.

Una versión de "Inteligencias colectivas *vs.* derechos de autor: la mente expandida de la multitud" se presentó como ponencia con el título "Knowledge, Mobility and Community: Making Explicit the General Intellect" en el XII Congress Phenomenology and Media, BUAP, 2010 y se imprimió parcialmente como "Morte sem fim: redes sociais, autoria e conhecimento no meio digital" en *Experiências/Campos/Intersecções/Articulações*. São Paulo: Paço das Artes, 2010.

Esta enumeración temática no hace justicia a los momentos e interlocutores que han conformado una compleja relación dada en laboriosos y placenteros años de discusión y lectura. Su mención, aunque insuficiente, quiere reconocer que son ellas y ellos los que han hecho posible la red de ideas que se reúne aquí, cuya autoría, por mucho que aparezca bajo mi nombre, una convención, no es más que un corte momentáneo en un flujo, como gusta decir Joanna Zylinska, un corte en un flujo que no me pertenece. La reunión de estos textos no pasa, pues, de ser un inconcluso intento de intentar pensar en presente.

De especial relevancia para lo que aquí se expone han sido las discusiones en el grupo de investigación del Doctorado en Creación y Teorías de la Cultura en la Universidad de las Américas, Puebla desde 2007 a la fecha: un espacio valiente y a contracorriente en una universidad que tiene todo el empeño por dejar de serlo. Estoy en

deuda con los profesores y estudiantes que sumaron esfuerzos a esa iniciativa, especialmente con Emilia Ismael Simental, Juan Carlos Reyes Vázquez y mi inestimable colega y amigo Leandro Rodríguez Medina. He tenido oportunidad de exponer y debatir estos temas con varias generaciones de estudiantes de licenciatura y posgrado, a quienes les agradezco su atención y diálogo, especialmente al magnífico grupo del curso "Arte y tecnología" con el que tuve la fortuna de trabajar en el Máster en Historia del Arte Contemporáneo y Cultura Visual, de la Universidad Autónoma de Madrid, en 2012.

Una situación decisiva para hacer este "corte textual" se dio con la invitación para supervisar el seminario *Código abierto: el sistema del arte después de la red*, que tuvo lugar en marzo de 2015 en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía. Las presentaciones de los invitados al seminario: Margarita Padilla, Geert Lovink, Marcell Mars y Felix Stalder y las posteriores discusiones, sobre todo con Daniel García Andújar, fueron sumamente estimulantes. El énfasis en las ideas de los comunes digitales se debe a Chema González, quien coordinó, y con quien discutí provechosamente, todo el proceso de *Código abierto*.

Quiero agradecer a Daniel Escamilla por exigirme seguir conversando y, especialmente, a Mónica Nepote por su interés en sacar adelante esta publicación.

Sin el diálogo y la vida con Gaby, nada de esto tendría mucho sentido.

1. El trabajo artístico y la disputa por los comunes: notas para una genealogía

¿Qué hacen los artistas? ¿Por qué se piensa generalizadamente que las prácticas artísticas gozan de una condición especial que las diferencia de otras formas de práctica social? Con estas preguntas como telón de fondo, se pretenden considerar aquí algunas de las singularidades de la relación que actualmente mantienen las prácticas artísticas con lo que ha dado en denominarse capitalismo financiero.[2] Esta relación, como se verá, ha sido productivamente ambigua pues aunque ha estado materialmente inscrita en las condiciones de trabajo dispuestas generalizadamente por el capitalismo, no siempre ha encajado en ellas. El trabajo artístico ha sido regulado sólo en

---

[2] El término capitalismo financiero, que también puede aparecer nombrado en este texto como tardocapitalismo, postfordismo o neoliberalismo, se usa para denotar el modo de producción de capital que se ha hecho predominante desde la década de 1970 en Occidente y los "países en vías de desarrollo". Este capitalismo financiero ha dependido de un modo crucial de los sectores bancario, mediático, de entretenimiento y cultural como fuentes prioritarias para la producción de capital. Para una caracterización de las implicaciones sociales de esta renovada forma adoptada por el capitalismo en las últimas décadas (véase Richard Sennett, *La cultura del nuevo capitalismo*. Trad. Marco Aurelio Galmarini. Barcelona: Anagrama, 2006). Un retrato más detallado del tránsito de la *vieja* a la *nueva* economía puede encontrarse en David Harvey, *La condición de la postmodernidad. Investigación sobre el cambio cultural*. Trad. Martha Eguía. Buenos Aires: Amorrortu editores, 1998.

parte por el mercado de bienes simbólicos y culturales. En esta ambigua y parcial relación con el mercado se revelará la capacidad del trabajo artístico para producir lo que en este texto se denominarán *los comunes*. En contraposición a la privatización del trabajo y los recursos materiales que el capitalismo exige, los comunes hacen referencia a lo que tiene una propiedad compartida y conforma prácticas sociales distintivas en torno a dicha condición ya se trate de ideas, tierra o software.[3] Sin embargo, entre las reconfiguraciones puestas en marcha por el capitalismo financiero han estado no sólo la conversión de los conocimientos colectivos y la creatividad en recursos económicos sino que el arte ha sido posicionado como una forma paradigmática de la producción de valor económico. Es precisamente en estas condiciones en las que es urgente considerar si el trabajo artístico puede aún contribuir, y cómo, a los comunes.

Ahora bien, ¿qué hace al trabajo artístico tan diferente de otras formas de trabajo? Ciertamente parece que desde la Revolución industrial el tipo de actividades que los artistas han desarrollado ha sido frecuentemente improductiva y autorreferencial, una condición celebrada en el *motto* decimonónico: "El arte por el arte". Parece que es precisamente por esta autorreferencialidad que las prácticas artísticas se posicionaron por encima de otras que eran meros medios prácticos para alcanzar algún fin productivo. No obstante, al igual que otros trabajadores, para ganarse la vida los artistas necesitaron vender el resultado de su trabajo en el mercado. Esto, paradójicamente, hacía extraordinarias sus obras —y por ello, a veces, inusitadamente costosas— pues no estaban hechas simplemente para ser vendidas: su valor no residía sólo en su precio.

---

[3] Para la caracterización de los comunes se sigue aquí el trabajo inexcusable de Elinor Ostrom, especialmente su *Governing the Commons: The Evolution of Institutions for Collective Action*. Cambridge, UK: Cambridge University Press, 1990.

La genealogía de esta esquizofrenia de sometimiento y libertad encarnada en el arte parece palpable. El mecenazgo burgués y de las élites industriales liberó, a la vez que sometió, eso que ha venido a entenderse por arte moderno. Aunque hoy esté generalizadamente denostado y sea anatema citarlo, Clement Greenberg detectaba esto con acierto en su conocido ensayo "Vanguardia y kitsch" de 1939. El denominado arte de vanguardia permaneció ligado a la sociedad burguesa porque necesitaba su dinero. Según Greenberg, ninguna cultura puede desarrollarse sin una base social, sin una fuente estable de ingresos: "Y en el caso de la vanguardia, esto [el ingreso estable] era provisto por una élite perteneciente a la clase dominante de esa sociedad, de la cual la vanguardia suponía estar desvinculada, pero a la que ha permanecido siempre ligada mediante un cordón umbilical de oro. La paradoja es real" (10-11).[4]

En este sentido, cualquier intento que pretenda dar cuenta del actual solapamiento entre arte y economía necesita partir del vínculo genealógico que liga al arte moderno (y también al contemporáneo) con la lógica de producción del capitalismo.[5] Durante los siglos XIX y XX, las prácticas artísticas estuvieron a todas luces entretejidas con los modos de producción industriales, desde el Arts and Crafts y el futurismo hasta el surrealismo pasando por la Bauhaus, citando sólo unos casos de otros tantos evidentes. En las últimas cuatro décadas, las prácticas del arte se han insertado en las condiciones desplegadas por el capitalismo financiero. Esta inserción ha sido, en todo caso, ambigua: tan conflictiva como cómplice con su lógica productiva.

---

[4] Al igual que ésta, todas las traducciones de los textos que se refieren originalmente en inglés son nuestras.

[5] Como señala acertadamente Stewart Martin en "Artistic communism —a sketch", *Third Text,* 23, 2009. Véase también del mismo autor: "The absolute artwork meets the absolute commodity", *Radical Philosophy,* 146, 2007.

Dado que ese heterogéneo conjunto de prácticas, que pasa por la etiqueta de arte contemporáneo, se ha desarrollado junto al espectáculo mediático y la mercantilización de la cultura características de la época inaugurada tras el final de la segunda guerra mundial, es inevitable enfocarse en las relaciones que el trabajo artístico ha mantenido con la forma económica preponderante: la mercancía. Esas relaciones son cualquier cosa menos precisas.

¿Qué producen, pues, los artistas? Parece que el arte puede ser tanto el paradigma de la mercancía como su negación. Las historias predominantes en el mundo académico y en los medios de comunicación han tendido a presentar a los grandes hombres blancos como héroes que producen objetos invaluables —de Pablo Picasso a Jackson Pollock, pasando por Rufino Tamayo y José Luis Cuevas. Esta narración es posible en la medida en que está amparada en la idea romántica de una excepción masculina y productivista, términos sinónimos para el capitalismo, que se desmarca de la masa de la clase trabajadora proletaria. Es esa excepcionalidad lo que le confiere valor económico. Por muy viva que siga esta narración no deja de ser un cuento moderno. En nuestros días, por su parte, el trabajo artístico puede producir prodigiosas cantidades de dinero y es *eso* lo que parece hacerlo excepcional. No parece haber una razón de más peso por la que los bustos de Frida Kahlo y Diego Rivera distingan los billetes de quinientos pesos. Lo excepcional es su valor económico.

Es común equiparar al arte con su valor económico. Apenas hay otro motivo que lleve al arte a las planas de los periódicos generalistas o a que se le concedan unos escuetos segundos en un noticiero: el último precio astronómico alcanzado por una obra en una subasta. Por muy generalizada que esté, equiparar arte y valor económico es una ecua-

ción que lo reduce a un mero recurso para ser explotado.[6] "La cultura es para el siglo XXI lo que fue el carbón para el siglo XIX", sostenía un funcionario de la Agencia Española de Cooperación Internacional en Buenos Aires en 2009.[7] Con esta brutal afirmación, pareció no querer recordar que para que el carbón se convirtiera en algo económicamente valioso para la industrialización se necesitó la expropiación de tierras, la colonización de pueblos y la inmisericorde explotación de la fuerza de trabajo. El carbón necesita trabajo para ser productivo. En este sentido, ¿qué tipo de labor se espera que hagan los trabajadores culturales en el siglo XXI? ¿Nos encontramos ante los mineros de la economía actual? Lo cierto es que no, los artistas no son siempre ni necesariamente esa fuerza de trabajo productiva que requiere el capital. Los artistas llevan a cabo una increíble cantidad de procesos distintos, procesos cuyo objetivo no es ser económicamente productivos y que no necesitan un lugar en los estands de una feria, ni resultan procesos por los que a sus autores se les imprima el perfil en los billetes en circulación. En esta tensión se pone de manifiesto que para ser aprovechado por el capitalismo, el trabajo artístico debe ser cercado (*enclose*) para poder ser medible e intercambiable. Sin ese proceso de cercamiento (*enclosure*) difícilmente unas prácticas tan dispersas y heterogéneas pueden ser explotadas.

Los muros se destapan así como cruciales para el mundo del arte. El arte moderno se saltó los muros de la academia y los cercos

---

[6] Hay, por supuesto, otras formas de valor asociadas a las prácticas del arte. Véase el reciente número monográfico de la revista *Parse* cuyo tema es precisamente "El valor del arte contemporáneo". Ahí puede consultarse mi posición al respecto: Alberto López Cuenca, "Economic Value, Equivalence and the Nonindentical: Contemporary Art Practices in the Grey Zone of Human and Commercial Economies", PARSE Journal, 2, 2015.

[7] Antonio Nicolau, palabras de bienvenida para inaugurar el VI Campus euroamericano de gestión cultural, "Gestión cultural y ciencia. Una relación imprescindible", Buenos Aires, 26 de marzo de 2009.

culturales de Europa para hacerse manifiesto. Al mismo tiempo, paradójicamente, mucho de ese mismo arte necesitó de los muros del cubo blanco del museo o la galería para poder ser apreciado. El arte moderno necesitó los muros tanto para derribarlos como para usarlos con la finalidad de diferenciarse de todo aquello que no era arte. Amurallar ha sido una tarea fundamental para hacer del arte moderno y contemporáneo algo diferente de la vida cotidiana con la que, por otra parte, continuamente ha pretendido coquetear. Cuando el arte y la vida se solapan, ¿cómo se les distingue? Para localizar el arte en el torbellino de la experiencia cotidiana, y aún así distinguirlo de ella, es necesario amurallarlo en las instituciones. Ésta es, precisamente, una de las estrategias para hacerlo medible, intercambiable y, finalmente, productivo. Es, en resumen, una forma clásica de cercamiento. No es éste el lugar para entrar en detalles acerca de la bien conocida historia del cercamiento de las tierras y campos comunales (*commons*) que tuvo lugar en Inglaterra desde el siglo XVI.[8] Este proceso tuvo múltiples implicaciones que son relevantes para pensar en cómo las prácticas artísticas son cercadas en nuestros días. Entre esas implicaciones, está la continua producción de una fuerza de trabajo desposeída cuyo potencial creativo es explotado para producir beneficios económicos para particulares y no un espacio de vida compartido: *los comunes*. La clave de este proceso es que el colectivo

[8] "Históricamente, los 'comunes' hacían referencia a los campos de agricultura usados libremente por los granjeros en Inglaterra para cultivar alimentos y para pastoreo de animales. Entre 1500 y 1800, sin embargo, muchos de esos campos comunales fueron transformados en propiedad privada con la finalidad de aumentar la producción agrícola, acomodar los cambios de población, mejorar el suelo, favorecer el desarrollo industrial y poner las tierras bajo el control de aristócratas acaudalados. Este movimiento de 'cercamiento' transformó un método de agricultura tradicional, comunitario, en un sistema en el cual la granja de una persona se separó de la de sus vecinos". Nancy Kranich, *The Information Commons. A Public Policy Report*. The Free Expression Policy Project, Brennan Center for Justice, New York University School of Law, 2004, 10.

como la estructura básica de la producción sea reemplazado por la individualización de la propiedad y el trabajo. Desde el siglo XIX, el trabajo artístico ha tendido a concebirse en estos términos: como el resultado de un individuo genial que produce sus propias ideas originales.[9] Desde esta perspectiva, las relaciones sociales parecen existir como un efecto colateral del trabajo y no como el resultado directo de éste. Sin embargo, el trabajo artístico tiene una extensa historia de colectivos y colectivización. Baste señalar por el momento que en el caso de México, esta estrategia es frecuente, como ilustran los conocidos casos del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores y Escultores (1922), del Taller de Gráfica Popular (1938), hasta el estallido de la denominada "Generación de los grupos" en la década de 1970.[10] Tras las revueltas y estrategias organizativas de 1968, surgen colectivos como Tepito Arte Acá (1973), Taller de Investigación Plástica (1974), Taller de Arte e Ideología (1975), Proceso Pentágono (1976), Grupo Suma (1976), No-Grupo (1977) y Mira (1977). Un resultado directo de estos procesos de colectivización fue tanto la transformación de la obra artística como de los modos de su producción y los agentes que participaban en ellos. En lugar del consabido objeto, los colectivos pasaron a gestar relaciones sociales a través de intervenciones mediáticas, instalaciones y performances. La colectivización fue una práctica habitual en América Latina como modo de autogestión y acción directa en el contexto de gobiernos represores cuando no abiertamente dictatoriales.

---

[9] Hay numerosos trabajos que analizan la formación histórica y la expansión en Occidente de este retrato del artista. Cabe mencionar el de Catherine M. Soussloff, *The Absolute Artist. The Historiography of a Concept*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1997.

[10] Para un repaso somero y a veces superficial de los colectivos artísticos en México puede consultarse Alberto Híjar, *Frentes, coaliciones y talleres. Grupos visuales en México en el siglo XX*. México: Conaculta, 2007.

Tras el sismo de 1985, se fueron conformando distintos colectivos y espacios de reflexión y exhibición en México, D.F. Iniciativas como La Quiñonera, La Agencia, El Salón des Aztecas, Temístocles 44 o La Panadería fueron puestos en marcha por artistas jóvenes o graduados universitarios que no tenían acceso a los contados y conservadores espacios institucionales. En gran medida, esas iniciativas son fundamentales para entender el *boom* internacional del arte mexicano contemporáneo que tendría lugar en la primera década siglo XXI. Teniendo en cuenta el reducido mercado y lo limitado de la escena nacional del arte contemporáneo, un notable número de exposiciones de artistas mexicanos se organizaría alrededor del mundo hasta el extremo de que en 2005 la feria de arte española ARCO tendría, por primera vez, a un país latinoamericano como invitado especial: México.[11]

Es evidente que tuvo lugar un proceso de cercamiento de las prácticas artísticas alternativas para nutrir al mercado del arte global, y que muchos jóvenes artistas que participaban en estos colectivos abrazaron la oportunidad que se abría para exhibir y vender su trabajo. Así, lo que comenzó como una estrategia para abrir espacios para la práctica artística alternativa finalmente fue absorbida por el mercado internacional del arte o, al menos, por su imaginario. Sin duda se trató de un recordatorio de que no hay nada intrínseco al funcionamiento de los colectivos artísticos que impida su cercamiento y apropiación. Siempre es posible fetichizar

[11] Por mencionar sólo algunas de las numerosas exposiciones: *Alibis,* Witte de With, Rotterdam, 2002; *Mexico City: An Exhibition About the Exchange Rates of Bodies and Values*, P.S.1, New York, 2002; *20 Million Mexicans Can't be Wrong*, South London Gallery, Londres, 2002; *Made in Mexico*, The Institute of Contemporary Art, Boston, 2004; *Eco: Arte contemporáneo mexicano*, Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, Madrid, 2005.

y comerciar con algún momento de su operación. Como se verá más adelante, en el capítulo "Inteligencias colectivas *vs.* derechos de autor: la mente expandida de la multitud", esto salta a la vista con las prácticas culturales digitales: el cercamiento tiene lugar no sólo fijando cercas legales alrededor de las prácticas culturales intangibles —como el auge de las leyes de propiedad intelectual y el copyright hacen evidentes— sino buscando privatizar el saber y la experiencia comunes hechas posibles por el trabajo colaborativo y los medios digitales, buscando su capitalización.[12] Un aspecto clave es convencer a los usuarios de las llamadas "redes sociales" de que lo que hacen les pertenece. Además, si se están divirtiendo, no deben estar trabajando —y, por tanto, no hay por qué pagarles por lo que hacen aunque otros obtengan abundantes beneficios de ello. En este sentido, las prácticas colectivas pueden fácilmente convertirse en experiencias mercantilizadas y no en la producción y expansión de los comunes. En este tono, es revelador a quién la revista norteamericana *Time* dedicó su portada de la persona del año ya en 2006. En lugar de presentar una imagen de un soldado o un empresario, aparecía la palabra "Tú" dentro de una pantalla de Youtube bajo la que se leía "Sí, tú. Tú controlas la Era de la información. Bienvenido a tu mundo".

Un proceso determinante para la lógica del cercamiento del trabajo colectivo es la colonización del imaginario: difundir la idea de que el arte está asociado al éxito y al reconocimiento personal. Siguiendo la senda abierta por Andy Warhol, desde la década de los ochenta los artistas son generalizadamente percibidos no ya como genios masculinos absortos en su solita-

[12] La bibliografía y los estudios sobre cómo hacer capitalizable el trabajo anónimo de la multitud digital abundan. Véanse, por ejemplo, los textos ya clásicos de Don Tapscott y Anthony D. Williams, Jeff Howe, Charles Leadbeater y James Surowiecki que se indican en el apartado de Referencias.

rio estudio sino como glamurosas estrellas mediáticas. Para la inmensa mayoría de artistas que no tiene acomodo en los altos escalafones del mercado del arte y su visibilidad mediática, está el refugio en la reciente y seductora idea de la "ciudad creativa", un lugar en el que todas las mentes brillantes (individuales y colectivas) pueden alistarse en el ejército de reserva de la fuerza de trabajo cultural, en una condición permanente de precariedad. El modo como el capital financiero invierte en las "ciudades creativas" para colonizarlas y absorber el capital producido en las revalorizaciones de la geografía urbana es un calco en México D.F., Barcelona, Londres o Nueva York. Rehacer barrios o áreas de la ciudad que son escasamente productivas en nombre del arte, la cultura o el "rescate" del centro histórico. Esa fuerza de trabajo cultural precaria a la espera de ser llamada a la batalla para la conquista de la ciudad creativa tiene un claro origen en el ámbito del arte contemporáneo: hay demasiadas escuelas de arte que titulan a demasiados artistas formados para ser las nuevas estrellas del mercado del arte. Es evidente que ni el mercado ni el *star system* tienen sitio para todos ellos. Ésta es una cuestión central en *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Capital*. Ahí, Gregory Sholette se interroga: si la inmensa mayoría de los artistas no trabajan para las galerías o producen para el mercado del arte, ¿qué hacen?

> Como su primo astronómico, la materia oscura creativa también constituye la mayor parte de la actividad artística producida en nuestra sociedad postindustrial. Sin embargo, este tipo de materia oscura es invisible para quienes se atribuyen la administración y la interpretación de la cultura —críticos, historiadores del arte, coleccionistas, marchantes, museos, curadores y administradores del arte; esa materia

> oscura incluye prácticas improvisadas, amateur, informales, no oficiales, autónomas, activistas, no institucionales, autoorganizadas— todo un trabajo hecho y circulado en las sombras del mundo del arte formal, parte del cual puede decirse que imita la materia oscura cultural al rechazar la solicitud de visibilidad del mundo del arte y que no tiene mucha más opción que ser invisible (1).

Esta inmensa cantidad de trabajo hecho por artistas y colectivos prueba que, desde la perspectiva del mercado, se da una terrible simplificación respecto al tipo de cosas que hacen los artistas. Nos recuerda que las relaciones sociales van mucho más allá de las transacciones de bienes y servicios que se dan mediante la lógica de mercado. Junto a las "economías comerciales" —que tienen como objetivo fundamental la producción de beneficios y capital— hay "economías morales"—aquéllas cuya finalidad es producir relaciones sociales concretas. En las economías morales se espera que haya reciprocidad en lugar de apropiación. Las economías morales tienen espacio para la improductividad porque no están orientadas a generar beneficios y están situadas en lugares específicos, no son globales.[13] Esta lógica no parece tener un uso claro para el capitalismo. Como ha subrayado Dmitry Vilensky: "Es por esto que la cultura vernácula es tan emocionante; no puede ser totalmente canalizada por el capital porque el capital no la necesita" (471).

En la hegemónica y homogeneizadora lógica del capitalismo financiero, el trabajo artístico puede funcionar como un recordatorio de que las prácticas colectivas pueden producir algo que no

[13] La noción de "economía moral" aparece en el trabajo seminal de E. P. Thompson, "The Moral Economy of the English Crowd in the 18th Century", *Past & Present*, 50 1971, 76-136.

tiene equivalente en la sociedad del intercambio universal regida por el capital: los comunes. Es cierto que la práctica artística no es la más significativa en la producción y afianzamiento de los comunes y desde luego no es la más prolífica.[14] No obstante, al ser el arte tan bienvenido por el capitalismo cultural contemporáneo muy bien puede hacer las veces de un revivido caballo de Troya.

---

[14] Para otros muchos casos de prácticas que elaboran lo común, véase John Holloway, *Crack Capitalism*. London: Pluto Press, 2010.

2. Los comunes digitales

Hace unos años Hito Steyerl declaraba la muerte de internet. El motivo para afirmar esto era simple y, en realidad, no distaba mucho de los argumentos esgrimidos previamente respecto a la muerte del arte: Internet ya no era distinguible, se había integrado en la vida cotidiana. Internet, pues, moría como un ámbito distintivo de la experiencia al disolverse y reconfigurar la experiencia misma. Si esto es cierto, ¿qué posibilidades se abren para reactivar los comunes en la era de la disolución de internet? ¿Cómo pueden desplegarse las prácticas artísticas digitales en la tarea de reactivar los comunes?

Materialidades digitales

"La condición suprema de internet," escribe Steyerl, "no es la de una interfaz sino la de un medio ambiente" ("*Too Much World: Is the Internet Dead?*", 4). Esto equivale a decir que internet no es un mero transmisor de datos porque pasa a arraigarse materialmente en la cotidianeidad de una forma indistinguible. Internet se da *off line* como un modo de vida, de producción, de vigilancia, de organización (Steyerl, 4). No deja de tener un tono un tanto simplista el presupuesto

de Steyerl pues internet nunca fue sólo un transmisor de datos. De hecho, ninguna tecnología es *simplemente* un dispositivo: las tecnologías son las configuraciones sociales y las prácticas que mediante ellas se establecen. No obstante, sobre lo que llama acertadamente la atención Steyerl es que hemos dejado de percibir las mediaciones puestas en marcha por los usos de internet.

Aunque no la cita en ningún momento, la postura de Steyerl resuena con la que, a fines de la década de los sesenta, expuso Guy Debord en *La sociedad del espectáculo* cuando caracterizó precisamente el espectáculo no como un mero conjunto de imágenes que nos tiene ensimismados sino como: "una relación social entre personas mediadas por las imágenes" (*Sociedad del espectáculo*, 4). De las imágenes de internet puede decirse que, en general, las tecnologías y especialmente las ligadas a la comunicación, son una relación social. No habría que hablar tanto de internet como de una relación social mediada por internet. Como señalara Jesús Martín Barbero, no hablemos de medios sino de *mediaciones*. Por ello Steyerl se permite afirmar que la expansión de internet es su disolución, su muerte: ya no podemos advertir cómo (inter)media.

Ahora bien, hay modos distintos de disolverse y, al hacerlo, transformar la vida social. Esas modificaciones no son evidentes ni predecibles. Requieren, primero, ser materialmente absorbidas y, luego, si es que contamos con la posibilidad de la crítica para ello, advertidas sus mediaciones. Como escribiera José Luis Brea en *La era postmedia*:

> La potencia de su impacto en el sistema de los objetos es instantánea: como una oleada en todas direcciones —la técnica modifica y trastorna a cada instante el modo de darse el universo de los objetos, transfigurado en una sucesión infinita de fantasmagorías cuyo asentarse decide el *status quo* de cada

> tiempo, de cada época. En los órdenes de la conciencia, sin embargo, el efecto parece más lento. Pero esa lentitud es sólo apariencia —es sólo la lentitud aparente que lo instantáneo tiene para percibirse a sí mismo. O, digamos, la lentitud de lo que inevitablemente ocurre —un instante más tarde, siempre en diferido (119).

Desde el momento en que internet eclosiona y va más allá del ámbito militar y académico en el que había estado previamente recluido, es decir, de mediados a finales de los noventa, aún podía decirse que era percibido como un cuerpo extraño a su época, una novedad tecnológica en su uso civil. Su disolución material comenzaría a definirse con el auge de la denominada web 2.0, la creciente capacidad de transmisión de datos y almacenaje y el abaratamiento de las computadores. Si las estadísticas del International Communications Union de Naciones Unidas son creíbles, de un 2% de usuarios en promedio en el mundo en 1997 se pasaría a un estimado de 40% en 2014 (78% en los "países desarrollados").[15] La cuestión de fondo es precisar cómo se despliegan y articulan las redes que definen las conexiones específicas entre esos nuevos actores digitales. Esas maneras han sido sobradamente caracterizadas, quizás en un tono un tanto optimista, como horizontales, rizomáticas, desjerarquizadas, descentralizadas. Si Steyerl tiene razón, en su disolución en la vida cotidiana esas características serían transferidas a los nuevos modos de asociación.

Puesto en otros términos, la ecología de la red —las maneras de organizarse en y mediante ella— no quedaría sólo en el ámbito

---

[15] "Key 2000-2015 ICT Data for the World" en http://www.itu.int/en/ITU-D/Statistics/Pages/stat/default.aspx, consultado 30/10/2015. Según el INEGI, 44% de la población usaba internet en México en 2014, de los cuales el 74.2 tenía menos de 35 años. http://www.inegi.org.mx/saladeprensa/aproposito/2015/internet0.pdf, consultado 30/10/2015.

digital sino que articularía otras formas de organización social. Cabría así hablar, frente a los precipitados discursos sobre la desmaterialización que supuestamente caracteriza a la era digital, de nuevas materialidades digitales. Ésta no es, en absoluto, una cuestión menor. En *Organized Networks*, Ned Rossiter plantea las limitaciones y, en ocasiones, inoperancia de las instituciones modernas: partidos políticos, sistemas de salud pública, sindicatos, universidades, etcétera. La respuesta frente a esto, siguiendo a Scott Lash, es que nos encontramos con un nuevo tipo de desorganización, que no significa la ausencia de organización sino el desfondamiento de las organizaciones tradicionales y el surgimiento de otras formas de asociación (*Critique of Information* 39-40).

Un caso evidente en el que la era digital se materializa se advierte en los modos de transformación de la ciudad. Ésta ya no se reharía mediante planificaciones verticales sino de modos más desestructurados. Hace ya algunos años, en un tono ciertamente triunfalista, el urbanista Richard Florida proclamó el advenimiento de la clase creativa, un grupo social que supuestamente se caracterizaba por el "uso de su mente" y la solución innovadora a problemas de múltiples ámbitos, desde el más obvio de las artes, hasta el de la ingeniería o las finanzas (*The Rise of the Creative Class,* 39). En un texto posterior, *The City and the Creative Class*, Florida ligaba la transformación de la ciudad contemporánea a las tres T's ("Technology, Talent, Tolerance"). Dejando de lado la difícilmente sostenible conclusión de que, como argumentara en un principio Florida, esto significa una forma de enriquecimiento de la ciudadanía en su conjunto y no el de una élite, lo cierto es que la ciudad se vio reorganizada por estas prácticas supuestamente inmateriales: encarecimiento de las rentas y gentrificación, desplazamiento de la población, "rescates" de los centros de las ciudades para atraer turismo, conversión de barrios

enteros en zonas de ocio y entretenimiento para la clase creativa. Nos encontramos con las nuevas (y violentas) geografías urbanas necesarias para un nuevo "modo de producción creativa digital". Este modo de producción está ligado a una reordenación y revalorización del espacio urbano apoyado en múltiples estrategias, desde las proyecciones multimedia, al eslogan de "ciudades inteligentes", smart mobs, hubs, espacios de co-working. El Laboratorio de la Ciudad de México, dependiente de la Agencia de Gestión Urbana del gobierno del Distrito Federal es un caso claro de *think tank* [laboratorio de ideas] en estas transformaciones de la ciudad que cabe denominar *mediaciones urbanas digitales*.[16] Así que más que ligar tecnologías digitales y desmaterialización hay que preguntarse por las nuevas materialidades, muchas de ellas, como se verá, desorganizadas y con orientaciones menos economicistas y especulativas, que pueden desplegarse con la digitalización.

Solidaridad digital

En *Digital Solidarity*, Felix Stalder hace un retrato de los que considera los rasgos definitorios de estas nuevas materialidades, donde —ante la complejidad y amplitud del entramado de conocimiento y experiencias dispuestos por la digitalización—, no podemos sino admitir que cada vez los alcanzamos a comprender menos de manera individual. Sin embargo, nos estaríamos haciendo más inteligentes colectivamente. Este no es un argumento original, los gurús del neoliberalismo digital y del crowdsourcing ya dictaminaron hace años que las nuevas cuencas de explotación económica se encontraban

[16] Véanse los proyectos de intervención urbana que genera el Laboratorio en http://labcd.mx, especialmente el "solapamiento" digital con las nuevas formas de hacer ciudad de hackcdmx, página consultada 2/10/2105.

en el saber de la multitud conectada digitalmente, mucho más creativa, original, barata y accesible que las mentes individuales.[17] No es sólo el mercado sino que las agencias de inteligencia y los servicios secretos son perfectamente conscientes de la vasta cantidad de información y recursos que la colectivización y circulación pública hace disponible.[18] Tras las revelaciones que hiciera Edward Snowden en 2013 sobre el espionaje sistemático que la Agencia Nacional de Seguridad de Estados Unidos venía realizando a ciudadanos, gobiernos y todo tipo de instituciones públicas y privadas, interviniendo las comunicaciones digitales, apenas parece quedar margen para el optimismo respecto al potencial de esas inteligencias colectivas. Pareciera más bien que hubiéramos abierto la puerta sonrientes y sumado a nuestras conversaciones más íntimas al gran hermano anunciado por George Orwell.

Stalder, sin embargo, detecta prácticas distintas que se darían junto a la capitalización económica de esos saberes colectivos públicos o su uso por parte de las agencias de inteligencia. Las que él describe como las "nuevas formas de solidaridad".

> Esta solidaridad es más que un mero eslogan publicitario, está arraigada en experiencias concretas de la vida diaria, renovada mediante la acción colectiva y guiada por la convicción de que los objetivos y las aspiraciones personales no pueden lograrse en contra de otros sino con y mediante ellos. Esta solidaridad,

---

[17] Las referencias son conocidas y numerosas. Ya han sido referidas en "El trabajo artístico y la disputa por los comunes: notas para una genealogía".

[18] Por mencionar sólo el más evidente: la CIA creó en 2005 el Open Source Center, una agencia destinada a recolectar "inteligencia" de fuentes disponibles públicamente en los medios digitales y los tradicionales. Véanse también los reportes e investigaciones de la OTAN: *Open Source Intelligence Reader* e *Intelligence Exploitation of the Internet* ambos de 2002. La red, pues, como fuente de "inteligencia" antes del surgimiento de las "redes sociales", que magnificarán esas cuencas de información y las harán aún más fácilmente accesibles.

> inserta en nuevas narrativas y creando nuevos horizontes compartidos para la acción puede proveer la base para nuevas formas políticas, económicas y culturales (30).

Es crucial subrayar que estas formas de solidaridad no están restringidas a los intercambios digitales ni a las formas de asociación que tienen lugar por las mediaciones de internet. De hecho, más bien, las prácticas que desde ahí se generan están haciendo evidentes que *ya* había todo un repertorio de formas de organización basada en los comunes que habían existido antes y a la par que la lógica de mercado capitalista: formas de asociación *acapitalistas* (30).

Las nuevas materialidades digitales, aunque se desplieguen en sociedades de mercado hipervigiladas, parecen renovar las posibilidades para la solidaridad. Esto lleva a Stalder a concluir que:

> Las redes digitales son un elemento esencial en la reconstrucción contemporánea de la autonomía y la solidaridad, aun cuando su presencia empírica e importancia varíen entre casos. Por lo tanto, no es ninguna coincidencia que muchos de los valores que han estado insertos en las tecnologías digitales sean prominentes en esta nueva cultura y esto contribuya a la revitalización de acercamientos autonomistas (52).

Esta cultura de la solidaridad digital, que estaría animada por un trabajo voluntario y conjunto para un beneficio mutuo, se manifiesta cotidianamente en los lugares por todos conocidos, como las múltiples formas de colectivización de saberes mediante las wikis y todas las formas de *open source* en editoriales (Open Humanities Press), construcción (wikihouse), educación musical (orchestrationonline) o, claro, el *open source software*, por mencionar algunas. Según Stalder, estas prácticas se guiarían por un valor determinante: el de compartir.

> Bajo todo esto está el que quizá sea el metavalor de esta cultura: compartir. Compartir es hacer disponible para otros un recurso sin la expectativa de una devolución inmediata o directa. Esto diferencia notablemente el acto de compartir del intercambio en el mercado que está siempre comerciando equivalencias (p. ej. bienes por dinero) como del regalo, del que se espera que sea devuelto o reciprocado en un momento posterior, como Marcel Mauss famosamente mostró (56).

En torno a las prácticas de compartir se articulan distintas formas de asociación. Stalder enumera las asambleas, los enjambres y las redes débiles.[19] Junto a ellas, la que es de especial interés aquí, está los comunes que Stalder intenta definir, siguiendo a Elinor Ostrom, como: "procesos organizados a largo plazo mediante los cuales un grupo de personas gestiona una fuente física o de información para su uso conjunto" (31).[20]

Stalder es consciente de que estas formas de asociación digitales son marginales, aun cuando puedan movilizar a miles de personas, en comparación con otras organizaciones más tradicionales, desde la escuela a la fábrica, que aunque también se ven inmersas en las nuevas materialidades de la digitalización tienden a permanecer mucho más jerarquizadas y orientadas a estimular el tejido productivo del capitalismo. Estas formas apenas comienzan a cobrar presencia en nuestros días y aparecen especialmente ligadas a jóvenes globales (57).

---

[19] *Assemblies*: encuentros normalmente físicos, no jerarquizados y basados en decisiones por consenso; *swarms*: actores *ad hoc*, automotivados; y *weak networks*: grupos constituidos por interacciones sociales extensas pero casuales y limitadas.

[20] Para la complejidad de la definición y las múltiples manifestaciones de los comunes, no puede dejarse de consultar la Biblioteca digital de los comunes de The International Association for the Study of the Commons, que lidera Ostrom: http://dlc.dlib.indiana.edu/dlc/browse?type=title.

La disolución de internet en lo que se ha denominado materialidades digitales es difícilmente predecible y arduamente cartografiable. Si Stalder está en lo correcto, tanto la activación de agresivas estrategias de control y vigilancia como mecanismos de desposesión y capitalización de las inteligencias colectivas se han puesto en marcha a la par que una renovada solidaridad digital, ligada al compartir y a la recuperación de los comunes.

El arte de los comunes digitales

Como se señaló en el capítulo previo, los modos de hacer de los artistas han mantenido una ambigua relación con la lógica de mercado capitalista. En lo que respecta a la conversión de esos modos de hacer en los siglos XIX y gran parte del XX en trabajo productivo, es decir, en trabajo que genere capital, su importancia ha sido anecdótica. Esa situación, sin embargo, se ha ido transformando paulatinamente en las últimas décadas con la expansión de las denominadas industrias culturales y creativas y la transformación generalizada de la cultura en un bien de consumo. Es precisamente en esa situación donde hay que rastrear las posibilidades con que cuenta el arte para hacer de un modo no previsto por esas lógicas de capitalización. Para ser más precisos, ¿cómo pueden operar las prácticas artísticas en las nuevas materialidades digitales para favorecer los comunes, la reciprocidad, el dominio colectivo y la ética del compartir?

La respuesta a esto no es obvia ni inmediata pues las prácticas artísticas se encuentran en un ámbito escurridizo. Han de situarse entre la ya arraigada privatización de las funciones públicas por parte del Estado dando con ello prioridad a la figura del consumidor (de cultura, de sanidad, de educación, de seguridad) y los supuestos empoderamientos ciudadanos emanados de la sociedad civil —por

parte de ciertas asociaciones claramente tintadas por intereses privados, desde el Teletón y la Asociación a Favor de lo Mejor A.C. a las diversas formas de domesticación de los agenciamientos políticos ciudadanos por parte del Estado.[21] Los comunes digitales se ubicarían entre esos difusos acotamientos y estarían ligados a otras prácticas de reivindicación de la colaboración que, como ya se ha señalado, anteceden en muchos casos tanto a la expansión de internet como al capitalismo mismo.

En el ámbito de las prácticas artísticas hay muchos antecedentes de modos de producción colaborativos que sortean, cuando no confrontan explícitamente, las prácticas reguladoras ligadas a la autoría, la propiedad y la producción de valor económico para apuntar hacia unos modos de hacer que se articulan de una forma mucho más desjerarquizada e igualitaria.[22] John Roberts ha hecho una oportuna reflexión al respecto, distinguiendo entre el carácter evidentemente colectivo de todo trabajo artístico (el cual siempre depende del trabajo de otros: carpinteros o programadores, marchantes, críticos o el público) y el trabajo colaborativo.

> La colaboración, como un proceso autoconsciente de producción es, sin embargo, un asunto distinto. En este sentido, la condición socialmente producida del arte se hace explícita en la forma de la obra. El trabajo en equipo, compartir habilidades e ideas a través de las disciplinas, manipular objetos prefabricados (el trabajo de otros), negociar con varias instituciones y agencias,

---

[21] Sobre este escurridizo mecanismo de cooptación de la agencia política ciudadana mediante la colaboración gubernamental llama acertadamente la atención Salvador Medina Ramírez en "DF: el control del espacio público y la domesticación de la guerrilla urbana", http://horizontal.mx/df-el-control-del-espacio-publico-y-la-domesticacion-de-la-guerrilla-urbana/, consultado 2/10/2015.

[22] Véase la nota 2 del capítulo "Estética relacional y arte digital: ética y política del afecto", donde se señalan algunas de las referencias ya clásicas que rastrean el "giro colaborativo" en el arte contemporáneo.

> se convierte en el medio gracias al cual, el lugar del arte en la división social del trabajo se transparenta como una forma de trabajo socializado. De este modo, el contenido colaborativo del trabajo compartido viene a ser un modo distintivo de producción mediante el que se subordina la identidad y la voluntad individual del artista a la del grupo (557).

La cuestión determinante en esta dimensión colaborativa es quiénes pueden sumarse a esos procesos y cómo. Aquí hay una diferencia crucial entre "delegar el trabajo" o "absorber" el de otros mediante el crowdsourcing, donde se lo estaría cercando y capitalizando, y generar un espacio de prácticas definidas por la reciprocidad y la propiedad colectiva. Esto se enuncia fácilmente pero es mucho más arduo de poner en marcha pues las prácticas institucionales y las organizaciones tradicionales —desde el museo al centro de arte pasando por la galería o la escuela— imponen sus modos de hacer y sus jerarquías en la división del trabajo. Lo que los comunes digitales parece que pueden hacer es desbordar esos modelos, como algunas prácticas colaborativas habrían hecho previamente. A ellas señala Roberts cuando pone de antecedentes a la Deutscher Werkbund, a la Bauhaus, a la facultad del Metfak en la Vjutemás —los Talleres de Enseñanza Superior del Arte y de la Técnica en la URSS— o a los primeros ejercicios del productivismo soviético (558). Todas ellas son estrategias en las que se replantean tanto el rol del autor como el alcance social del trabajo realizado y los agentes que en él intervienen.

Lo que se está planteando entonces es la posibilidad de intervenir mediante estrategias colaborativas para inaugurar otros espacios de sociabilidad. En este sentido, ¿quiénes son interpelados y pueden participar en condición de igualdad en esos espacios redefinidos por las nuevas materialidades digitales? Stalder sostiene que dichos espacios surgen como una nueva "esfera pública" caracterizada por

la "producción social" en detrimento de una concepción moderna de esa esfera pública, la del debate democrático, que se está desarticulando (*Digital Solidarity,* 18). Éste es un acercamiento sumamente problemático —aunque atine al enfatizar esos otros productivismos activados por los comunes digitales—, no ya por lo intrincado del debate respecto a qué fue y qué podría ser hoy la esfera pública, un término de raigambre moderna ligado a la representatividad política y, sobre todo, al uso de los medios letrados[23] sino porque la idea de esfera pública acarrea consigo connotaciones sumamente inadecuadas para intentar categorizar las posibilidades de acción respecto a los comunes abiertos por las nuevas materialidades digitales. De una parte presupone una homogeneización de esa esfera de acción, pues integra a todos los miembros por igual en las mismas condiciones en un único espacio dialógico. Las ideas modernas de sujeto legal o ciudadano ilustran en su abstracción esta homogeneización que impone la esfera pública. Es evidente que esto es precisamente lo que las críticas posmodernas resquebrajan dando pie a una pluralidad de intereses y actores que son los que habría que pensar cómo podrían concertarse de otros modos a través de mediaciones digitales. De otra parte, la idea de esfera pública pasa por alto la espinosa cuestión de la exclusión. No todos caben en la esfera pública: ni los inmigrantes ilegales, ni los indígenas que no hablen la lengua dominante, ni los mendigos, ni los presos. En un giro claramente provocador y paradójico, Daniel García Andújar, que orquesta el proyecto Technologies To The People (TTTP), lo describía de la siguiente manera:

---

[23] Véanse los textos consultados al respecto de Jünger Habermas y Terry Eagleton al respecto en el apartado de Obras citadas. Para una valoración comparativa puede consultarse: Nora Rabotnikof, *En busca del lugar común. El espacio público en la teoría política contemporánea*. México: UNAM/IIF, 2005.

> Y así nació Technologies To The People ™, dirigida tanto a la gente del llamado Tercer Mundo como a los sin techo, los huérfanos, los parados, los fugitivos, los inmigrantes, los alcohólicos, los drogadictos, las personas aquejadas de disfunciones mentales y toda otra categoría de "indeseables". Technologies To The People™ es para las personas a las que se les niega el acceso a la nueva sociedad de la información y a las nuevas tecnologías. (Latitudes, "Democratizando la sociedad informacional", 3)

Con TTTP, Andújar está llamando la atención sobre el carácter intrínsecamente excluyente de todo orden tecnológico, específicamente por el dispuesto por las nuevas materialidades digitales. ¿A quiénes excluye? ¿Cómo podrían articularse estrategias de intervención artística que abran otros espacios de sociabilidad, o que redefinan el sentido de propiedad y la lógica productivista impuestas por el capitalismo financiero que conllevan la deslegitimación de parte de la población?

Para poder pensar respuestas a estas preguntas, para poder tan siquiera advertir las estrategias que apunten en esa dirección, es necesario enfatizar la muerte tanto de internet como del arte. Es necesario entender cómo el entrecruzamiento de internet como mediación y las prácticas artísticas colaborativas dan pie a algo que no es reconocible ni como arte ni como la interfaz de internet. ¿Cómo pueden intervenir prácticas artísticas específicas colectivamente en el entramado de las nuevas materialidades digitales superando esas distinciones? El siguiente capítulo ofrece una posible respuesta a esta pregunta.

3. Colectivos artísticos, subjetividad y trabajo no capitalizado

"Internet es el diablo", le confió en una ocasión un patriarca gitano al artista Antoni Abad mientras realizaba un proyecto en Lérida. Internet, como todo lo extraño, aparecía como una amenaza de desestabilización porque permitía poner en práctica acciones que en principio no caían dentro de las reglas de gobierno aprobadas. En lo que sigue se llamará la atención sobre algunas de las implicaciones de sitio*TAXI, un proyecto orquestado por Abad en 2004 en México D.F., que integra la práctica artística con medios digitales y la producción de una sociabilidad no programada dentro del ordenamiento neoliberal de la vida social. Para advertir las implicaciones de esta integración en el contexto mexicano de principios del siglo XXI, habrá que considerar el alcance de las prácticas artísticas más allá de su simple condición de "representaciones de la realidad" a la vez que situarlas en el renovado entramado de producción simbólica fijado por el modelo económico del capitalismo financiero. La inscripción de sitio*TAXI en esas condiciones económicas se hará atendiendo específicamente a las posibilidades que abre para generar otras subjetividades y relaciones sociales mediante el trabajo colectivo, una

forma de producción, como se verá, recurrente en la historia de las prácticas artísticas y su cruce con el activismo en México.

sitio*TAXI como red de sociabilidad

Desde 2004, Antoni Abad desarrolló junto al artista Eugenio Tisselli, una serie de proyectos que, recurriendo a los celulares y a su capacidad para transmitir información audiovisual directamente a internet, desembocan en la articulación de singulares colectivos de trabajo. El primero de ellos, sitio*TAXI, fue puesto en marcha en México D.F. durante abril y mayo de 2004 y consistió en que un grupo de diecisiete taxistas enviaba imágenes, videos, documentos de audio y de texto a una página web de libre acceso (www.megafone.net/mexicodf). La página reunía y actualizaba, sin una selección previa o la intervención de un editor, los documentos remitidos en tiempo real por los miembros del grupo.

Ese mismo año publiqué una breve reseña sobre sitio*TAXI que llevaba por título "El taxista como etnógrafo". Hay algo atinado en ese título y algo erróneo. Por una parte, "El taxista como etnógrafo" parodiaba el conocido ensayo de Hal Foster ("El artista como etnógrafo"), donde sostenía que algunos artistas contemporáneos se habían convertido en investigadores críticos de su propia sociedad. "El taxista como etnógrafo" acertaba al enfatizar que no era el artista quien hablaba en sitio*TAXI sino los taxistas mismos. Lejos de dar por supuesto al artista como una voz privilegiada, llamaba la atención sobre los taxistas como artífices de su propia experiencia y narradores de su propia historia. Sin embargo, el título de la reseña erraba al considerar al taxista como etnógrafo, en una especie de notario de su realidad, pues daba a entender que el efecto principal de sitio*TAXI era producir nuevas representaciones de los taxistas y la Ciudad de

México, modificando las existentes. Es obvio que sitio*TAXI opera a través de mecanismos de representación como imágenes, textos o grabaciones de audio y video. No obstante, sus efectos no se reducen a "hacer visible la realidad del taxista" o "propiciar unas representaciones que no tienen cabida en los medios de comunicación tradicionales", donde, ciertamente, el taxista sólo aparece, de manera puntual como accidentado o delincuente o héroe efímero de algún rescate. Más que representaciones alternativas de la realidad, lo que sitio*-TAXI ponía en marcha era otros modos de sociabilidad, es decir, producía relaciones sociales no programadas por las instituciones al uso y daba pie a otras estrategias de subjetividad.

En esta reconsideración acerca de sitio*TAXI, se pone de manifiesto que si obviamente tomar fotografías con el celular y subirlas a la red no agota el alcance del proyecto, esto es porque dichas estrategias no apuntan meramente a dar visibilidad a otras representaciones sino que, ante todo, generan vida social en la interacción con la tecnología y otros sujetos. Estas prácticas abren un espacio, por mínimo o microscópico que sea, para relaciones sociales inesperadas y reconfiguradas. Ésta es una cuestión central en la medida en que "el tema" de sitio*TAXI no es la elaboración de la representación de un grupo, sino la activación de otras formas de existencia colectiva. Esta activación cabe ser entendida como el ejercicio crítico de una práctica artística que se define desde lo social y no como anexo o comentario a lo social. ¿Qué implica esto en el contexto mexicano? Si pensamos en la emergencia reciente y ardua de una "sociedad civil" en México, prácticas de sociabilidad como sitio*TAXI evidencian que el carácter colectivo de las prácticas artísticas sería un fenómeno destacado en el devenir histórico del México contemporáneo.

La integración del arte y lo social en el contexto del neoliberalismo

El formato de sitio*TAXI ha sido repetido por Antoni Abad en otras ciudades como Barcelona, Ginebra o São Paulo. No obstante, es al inscribirse en el contexto mexicano de principios del siglo XXI cuando se constituye como un revelador caso de intervención social mediante las nuevas tecnologías digitales. Al menos desde el periodo posrevolucionario y desde la conformación, en 1923, del Sindicato de Obreros Técnicos, Pintores, Escultores y Grabadores Revolucionarios de México, la figura del colectivo como agente artístico ha sido recurrente. Puede verse que dicha figura se extiende hasta nuestros días en estrategias artísticas sancionadas como Torolab en Tijuana, Tercerunquinto en Monterrey o Cráter Invertido en el D.F. No obstante, vale la pena recordar que la tradición del colectivo se remonta al menos a la condición grupal de los estridentistas y de ¡30-30! en los años veinte, así como al Taller de Gráfica Popular de los años treinta. El momento de apogeo de este formato sería la década de 1970, con su necesario antecedente en el movimiento estudiantil de 1968, donde aparece la denominada Generación de los Grupos, que bien se podría tener hoy como la antesala cultural más clara de la activación de la "sociedad civil" en México desde la intervención artística contemporánea. Visto así, es evidente que sitio*TAXI podía funcionar muy fácilmente dentro de un esquema habitual en el contexto del arte colectivo mexicano. Sin embargo, hacer sólo esto pasaría por alto que el trabajo puesto en marcha por Abad responde de un modo importante y distintivo a los modos políticos y económicos del capitalismo financiero que debilitaron en los años noventa el sentido político del arte en colectividad. Es crucial señalar que, a diferencia de lo que ocurre con otros colectivos y proyectos dentro y

fuera de México, en el caso de sitio*TAXI se trata de generar sociabilidad *en un plano extra artístico*. Es en este plano, que se denominará aquí "trabajo no capitalizado", donde la sociabilidad producida se convierte en un modo de existencia alternativo a las formas de vida programadas por el entramado institucional y económico imperante, lo que claramente, no quiere decir que no esté ligado a ellos.

Para comprender lo anterior, es preciso caracterizar la relación entre lo artístico y lo social atendiendo al proceso que comienza a acelerarse a lo largo de la década de los años ochenta. Se trata de la desatención por parte del Estado de la red de servicios públicos. En la medida en que el Estado abandona áreas de necesidad como la salud, la educación, la cultura o la seguridad, que pasan a ser administradas con criterios empresariales por las iniciativas de capital privado, se producen movimientos sociales que buscan rescatar aquellas esferas de la vida social abandonadas a la precariedad. Como observa acertadamente George Yúdice:

> Hay un proceso de desgubernamentalización, evidente en el retiro del Estado benefactor y su reemplazo por instituciones heterogéneas y más microgerenciadas de la sociedad civil y por sus homólogos, las organizaciones de la sociedad incivil (mafias, guerrillas, milicias, grupos racistas, etc.) (49).

En este marco de desatención de aspectos cruciales de la vida social y del conflicto de intereses por ocupar y administrar esas zonas abandonadas ya sea por el capital privado, la sociedad civil o los grupos fácticos de poder, se reactiva la exigencia de una intervención artística desde la esfera social. Se trata de una especie de exigencia que algunos creadores y colectivos se hacen para paliar los numerosos vacíos dejados por el Estado. Así, hay que partir de la

transformación descrita por Yúdice para entender la transmutación del artista en articulador de sociabilidad:

> De mediados a finales de la década de 1980, se estableció firmemente el rol del artista como educador, activista y colaborador [...] En efecto, cuando el neoliberalismo echó raíces y la responsabilidad por la asistencia social de la población se desplazó progresivamente hacia la 'sociedad civil' (como en 'Los mil puntos de luz' de Bush), el sector encargado de administrar las artes vio la oportunidad de recurrir a éstas, afirmando que podían resolver los problemas de Estados Unidos: incrementar la educación, atemperar la lucha racial, ayudar a revertir la devastación urbana mediante el turismo cultural, crear trabajos, reducir la delincuencia, etcétera (348-9).

No sólo en Estados Unidos sino que en México, al menos desde el movimiento estudiantil de 1968, puede hablarse ya de una movilización social reclamando una refundación de la vida política del país. En ese marco debe señalarse la implicación de los profesores y estudiantes de artes plásticas en las revueltas del 68 en un proceso en el que, con la gráfica en particular, se produjo una "impertinente" manifestación de aquellos que no tenían derecho a hablar más que de cierto modo: como estudiantes o como artistas. El acto de manifestación visual de la gráfica al aparecer donde no debía —en las vallas, en los autobuses, en las paredes de edificios oficiales— se dio crucialmente como una insurgencia, o haciendo un guiño a Jacques Rancière, como una irrupción de lo político en el orden policial de la vida social. Ni los artistas de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM o de La Esmeralda se comportaban como se preveía que debían comportarse los artistas; ni producían lo que se suponía que tenían que producir; ni decían lo que decían como se suponía que tenían que decirlo. Inauguraban, así, ámbitos inéditos para la

sociabilidad. Sin embargo, parece que no será sino hasta mediados de la década de 1980 cuando surja lo que se ha dado en llamar una "revitalización de la sociedad civil". Es ya casi un lugar común citar que el devastador terremoto de 1985 en la Ciudad de México y la ineptitud del gobierno local y federal para paliar los estragos de la catástrofe fueron las causas que llevaron a la ciudadanía a articular redes de acción paralelas a las institucionales y a tomar control de la situación en las calles (Meyer; Cruzvillegas).

> [tiene lugar entonces el] surgimiento de la sociedad civil y de su poder en la toma de decisiones importantes del país (desde luego me refiero al terremoto de 1985, que pondrá en juego procesos de organización social y política que sobrepasarán en mucho el poder de convocatoria del Estado y además hará evidente la crisis de credibilidad de las instituciones oficiales ante la sociedad mexicana) (José Luis Barrios, 157).

Tanto para Barrios como para Cruzvillegas, el surgimiento de espacios de experimentación y exhibición de arte alternativos a los administrados por las instituciones estatales tuvo una eclosión a partir de entonces, a la estela de esa activación de la sociedad civil de la que hablan. Sin duda, había precedentes, pero el número y el alcance de los que se generaron a partir de entonces es notablemente destacado (Barrios, 170, 178-179). Estos espacios funcionaron como talleres públicos, galerías o seminarios de discusión. Abrieron espacios para la práctica artística en distintas zonas de la ciudad pero también en los medios y, transcurrido el tiempo, sus energías serían captadas por la escena del arte internacional. Crearon, con su práctica, espacios de sociabilidad y de encuentro que, cierto, acabarían siendo absorbidos por las instituciones artísticas sancionadas pero que cumplieron una función de expansión de los modos del arte para generar sociabilidad. De hecho, abrieron una zona pública de be-

ligerancia, de reclamo del espacio de acción social. Así lo entiende Cuauhtémoc Medina en su texto "Porque lo social no nos está dado", cuando al describir ciertas prácticas artísticas de los años noventa insiste en que habían entretejido, hasta la confusión desconcertante y acrítica, la definición de la práctica artística con el horizonte social de actuación (14).

Desde la teoría del arte, es preciso apuntar que si bien Hal Foster ("For a Concept of the Political in Contemporary Art") había retomado la cuestión de la tarea política del arte en el contexto neoliberal, hacia finales de los años noventa dicha tarea política se vio gradualmente redefinida con lo que podría leerse como una nueva noción "neoliberal" del arte, incluido el arte en su dimensión colectiva. El ejemplo más nítido de esto es la teoría del arte relacional, expuesta por el francés Nicolas Bourriaud en *Esthétique relationnelle* (1998). A simple vista puede detectarse en la teoría de Bourriaud una capciosa descontextualización de la tarea política del arte, que además podemos interpretar como una despolitización más o menos velada de la figura del colectivo artístico. En dicho texto, sostiene Bourriaud que:

> En otros términos, las obras no se fijan ya el objetivo de formar realidades imaginarias o utópicas, sino que buscan construir modos de existencia o modelos de acción en el interior de la realidad existente, sea cual sea la escala escogida por el artista para tratar con tal categoría (14).

Dado que las obras examinadas por Bourriaud como ejemplos de arte relacional por lo general se desentienden de asuntos de precariedad socioeconómica en latitudes como México fuertemente golpeadas por el achicamiento del Estado, habría que preguntarse, para determinar el sentido político del arte relacional, por lo que Bou-

rriaud entiende como "realidad existente". No puede dejar de subrayarse que el abandono de lo público por parte del Estado, si bien ha sido una tendencia obvia a nivel global se trata de un abandono que no ha incidido por igual en todas partes. No es casualidad que el arte relacional de Bourriaud tenga un carácter más lúdico que político y que sus redes de distribución sean claramente los circuitos hegemónicos del arte contemporáneo internacional.

La cuestión que se desprende de lo anterior es de qué manera el arte contemporáneo puede retomar el objetivo de generar nuevas formas de vida en el momento actual. Volviendo al contexto mexicano, continúa pendiente la tarea de pensar el arte relacional desde los ámbitos menos privilegiados de "la realidad existente". Hay que insistir en que la figura del colectivo, que sólo de modo reduccionista cabría conceptulizar como arte relacional, tiene posibilidades más o menos políticas en escalas determinadas por historias locales y regionales. Como se verá a continuación, sitio*TAXI opera de un modo paradigmático en esa situación. Al subrayar esta dimensión situada de la intervención artística, lo que se pretende es localizar a sitio*TAXI en una problemática socioeconómica específica, contrastando así con la aséptica esfera del mundo del arte. En esta línea, la interrogante que urge plantear es: ¿cómo opera sitio*TAXI en la producción de lo público frente a un orden mundial en que la financiarización de la economía implica ante todo una desaparición del Estado tradicional? ¿Cómo gesta, pues, lo común?

Colectivos, subjetividad y trabajo no capitalizado

Como se señalaba al comienzo, sitio*TAXI abre un espacio más allá de la mera representación de la vida del taxista en el D.F. Si se quiere, puede entenderse como un espacio performativo, productor de

subjetividad. La cuestión central es que los taxistas participantes en el proyecto producen relaciones sociales a través de sus prácticas de representación y no meramente con sus representaciones. Al reunirse cada semana para discutir y desarrollar las estrategias de acción del grupo, al organizar encuentros no previstos en sus compromisos laborales y simplemente al escoger, titular (*tag*)[24] y enviar el material audiovisual a la página del proyecto, los taxistas configuran y mantienen inédita una red de relaciones. Se puede decir que *este* colectivo no había existido como tal sino hasta el momento de poner en marcha el proyecto. Por otra parte, es obvio que para clarificar el sentido político, o el carácter de "sociedad civil" que adquiere el colectivo de taxistas, habría que investigar en mayor detalle las relaciones sociales que produce dicho colectivo. Se trata, ni más ni menos, del problema general de cómo entender la sociedad civil en el contexto del capitalismo financiero y, en particular, de cómo relacionar la sociedad civil con las prácticas que, como sitio*TAXI, no son claramente capitalizables.

La colectividad surge en estos casos como un ámbito de producción de vínculos simbólicos y afectivos paralelos a los modos de producción del capitalismo financiero. En el capítulo siguiente se retomará precisamente el vínculo entre las prácticas del arte digital, su dimensión afectiva y su relación con las condiciones propias de la nueva economía. Baste por ahora subrayar que está sobradamente documentada la tendencia de que en la segunda mitad del siglo XX la economía mundial ha avanzado de manera constante hacia lo que se ha denominado "desmaterialización", "terciarización" o "informa-

---

[24] Steels (2007) presenta un convincente argumento a favor del *social tagging* como la producción de conocimiento colectivo.

tización" de la producción.[25] Ya diagnosticaron Alain Touraine (*La société post-industrielle*) y Daniel Bell (*The Coming of Post-industrial Society*) que las sociedades donde imperaba este estadio económico se caracterizaban por la "postindustrialización", esto es por:

1. Auge del sector servicios.
2. Predominio de las tecnologías de la información.
3. Producción de conocimiento (junto a una élite que lo administra: los corredores de bolsa o los administradores de las nuevas tecnologías).

Es preciso enfatizar que la "desmaterialización" de la economía trae consigo una nueva división internacional del trabajo en la que más de la mitad de la población mundial está claramente excluida de la denominada "sociedad del conocimiento". En este sentido, retomando lo planteado en la sección precedente, el hecho de que exista una diferencia importante entre hacer arte relacional en Europa occidental y hacerlo en las calles de la Ciudad de México parece ser efecto de las diferentes implicaciones de la postindustrialización para cada región del capitalismo global.

La clave de sitio*TAXI como estrategia de producción de lo común no está en representar la vida de un grupo, sino en generar la vida misma a través de la interacción tecnológica con el entorno social.

[25] Es importante señalar que aunque se usa aquí el término "desmaterialización" tal como circula generalizadamente en la literatura sobre el asunto, éste es bastante desafortunado, como hemos argumentado ya en el capítulo: "Los comunes digitales". Habría más bien que hablar de "desobjetualización" de la producción porque aunque los signos, afectos y cuidados propios de la economía postfordista no sean objetos, obviamente se producen en unas condiciones tan materiales como las de la fábrica fordista.

La clave de la crítica en esta generación de la vida misma radica en el sentido que la colectividad adquiere en el contexto de una sociedad fragmentada por el abandono que el Estado ha hecho de lo público y la administración de cada vez más ámbitos de éste por la iniciativa privada. Puede decirse que una gobernabilidad neoliberal ordena la separación del arte y lo social en la medida en que ordena un modo de existencia individual y no colectiva. Sitio*TAXI no sólo activa una red de resistencia a las representaciones mediáticas del taxista, es decir, no es una mera suplantación de unas representaciones por otras; sitio*TAXI se activa crucialmente como un arte de ser de otro modo gobernado, esto es, inaugurando una dinámica de *elaboración colectiva* de la representación que incide directamente sobre la matriz de producción de la imagen y la conciencia: la práctica social.

Sitio*TAXI opera como un ejercicio crítico a la manera señalada por Michel Foucault. Escribía el francés que, "[…]y por tanto propondría, como primera definición de la crítica, esta caracterización general: el arte de no ser de tal modo gobernado" (Foucault, 8). Es decir, la crítica, la acción de disentir, es la puesta en marcha de mecanismos que eluden el "modo de ser representados", esto es: gobernados, dichos, suplantados por otros. La crítica, en este caso, es una crítica de la *institución* de la representación y no sólo del *objeto* de la representación. Es una crítica en la práctica de una práctica y no una mera crítica de la representación. De un modo quizá no del todo ajeno a las estrategias del arte vanguardista y del colectivo artístico, en su selección y envío de material visual o de sonido, en sus reuniones y discusiones respecto a las estrategias del grupo para seguir adelante con su trabajo, los taxistas desarticulan y desvían la finalidad económica de los signos y los afectos en el entramado productivo del capitalismo financiero. Más aún, este desvío se traduce en momentos efímeros de contestación y acción que en lugar

de presuponer la falacia de un sujeto crítico, libre e ideal, subraya la condición conflictiva y agonística de la existencia cotidiana de sus participantes. Una condición que está inacabada y siempre en negociación, como su subjetividad.

Esos momentos efímeros de contestación, que lo son ahora en virtud misma de su carácter no capitalizado, resultan inadecuados para caracterizar el colectivo de taxistas como "sociedad civil" en la acepción más tradicional del término, que se refiere a la agencia política de un grupo de ciudadanos privilegiados. Sin embargo, entendidos simultáneamente como el modo de operación y como la finalidad de un proyecto "artístico" y, por tanto, mediados tecnológicamente, esos momentos de producción de subjetividad colectiva sí que actualizan, de manera crítica, la integración de las esferas del arte y de lo social mediante un formato de colectividad imprevisto. Más que evidenciar que en estos ámbitos el arte se pone al servicio de la sociedad civil, lo que permite sitio*TAXI es cuestionar nuestra concepción de la práctica artística en las condiciones neoliberales de producción, e invitarnos a una investigación del sentido crítico de unos modos de hacer que se definen desde la producción —no del capital— sino de sociabilidad.

4. Estética relacional y arte digital: ética y política del afecto

El objetivo de este capítulo es localizar el influyente y discutible trabajo de Nicolas Bourriaud, *Estética relacional*, en un debate más amplio acerca de las posibilidades de intervención políticas del arte contemporáneo en las condiciones abiertas por las tecnologías digitales. De un lado, se lo hará dialogar con una línea dominante en la teoría del arte digital que reclama una función afectiva del arte en lugar de su tradicional cometido representacional. El arte digital, como el relacional tal y como lo entiende Bourriaud, buscaría generar nuevas realidades a través del afecto ("interiores", las del arte digital; "sociales", el relacional). Una de las cuestiones a considerar es a qué se debe esta primacía de lo afectivo en el discurso sobre la práctica artística de las últimas dos décadas. De otro lado, se ubicarán los planteamientos de *Estética relacional* en la senda del arte moderno y su reclamo de que la tarea del arte es generar nuevas realidades sociales. De ahí que, según Bourriaud, el arte relacional buscaría generar conexiones afectivas entre los individuos y, con ello, transformar "las relaciones sociales estandarizadas" generalizadas por el tardocapitalismo. Bourriaud, no obstante, entiende que no hay pretensiones utópicas o universalistas en estas intervenciones sino más bien

el afán de crear "microcomunidades". Ahora bien, la cuestión que surge inmediatamente es si resulta posible, sin una desestabilización de las instituciones y los dispositivos mediante los que se regulan las prácticas sociales, yendo directamente a la incidencia afectiva mediante la interacción digital o colectiva, desplazar esas condiciones estandarizadas para que la colaboración permita poner en marcha otras formas de hacer lo común, de poner en práctica otras formas de sociabilidad que efectivamente sorteen o subviertan las condiciones desplegadas por la economía financiera.

Dos presupuestos de la estética relacional

El influyente libro *Estética relacional* nace originalmente como un texto curatorial para acompañar la exposición *Traffic*, organizada en 1996 en el CAPC Musée d'Art Contemporain de Bordeaux por Nicolas Bourriaud. La fortuna crítica del texto y su influencia a partir de su publicación como libro en 1998 es mayúscula. Aunque criticado y debidamente disputado,[26] no cabe duda de que el texto de Bourriaud logró introducir en el debate si el arte contemporáneo tiene como su horizonte teórico: "La esfera de las interacciones humanas y su contexto social" (13). El giro señalado por Bourriaud respecto a que el arte contemporáneo (de hecho, *toda* práctica artística) tuviera una dimensión colectiva y que su ámbito de acción no era una esfera autónoma sino las prácticas sociales, abrió y marcó todo un debate y una línea de acción de profunda influencia hasta la fecha.[27]

---

[26] Es clásica ya la crítica de Claire Bishop ("Antagonism and Relational Aesthetics") pero hay otras. Especialmente interesante es la de Stewart Martin ("Critique of Relational Aesthetics").

[27] Para un recorrido respecto a cómo se consolida esta tendencia véase la contribución de Maria Lind "The Collaborative Turn" en *Taking the Matter into Common Hands. Contemporary Art and Collaborative Practices*. Johanna Billing

Hay dos presupuestos cruciales sobre los que se despliega el argumento de *Estética relacional*. De una parte, el texto ha de leerse inscrito en una problemática recurrente a lo largo del siglo XX, la pregunta por la función social del arte. Esta cuestión ocupó a las vanguardias históricas, del futurismo al surrealismo, pasando por el dadaísmo, el constructivismo y la Bauhaus, y trata, en el fondo, de cómo el arte incide en la vida transformándola, es decir, haciendo posible modos de existencia social alternativos. Por esto, el mismo Bourriaud pide que se vea el arte relacional como continuación y ajuste contextual de esa preocupación moderna. En otras palabras, la cuestión que replantea *Estética relacional* es cómo el arte actual, específicamente el de la década de los noventa pero, a su estela, gran parte de las prácticas artísticas colaborativas realizadas después, retoma el objetivo de generar nuevas formas de vida.

> Está claro que el arte de hoy continúa ese combate [el moderno], proponiendo modelos perceptivos, experimentales, críticos, participativos, en la dirección indicada por los filósofos de la Ilustración, Proudhon, Marx, los dadaístas o Mondrian. Si a la opinión pública le cuesta reconocer la legitimidad o el interés de estas experiencias, acaso se deba a que éstas ya no se presentan como fenómenos anticipatorios de una evolución histórica ineluctable: más bien al revés, aparecen fragmentarias, aisladas, huérfanas de una visión global que, por lo demás, las lastraría con

---

et al. Londres: Black Dog Publishing, 2007. No puede entenderse de otro modo el debate y las investigaciones respecto al arte colaborativo que cobran visibilidad desde entonces, aun cuando se hubieran desarrollado antes que la de Bourriaud, como, entre otras, las de Charles Green en *The Third Hand: Collaboration in Art from Conceptualism to Postmodernism*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2001; Grant H. Kester, *Conversation Pieces. Community and Communication in Modern Art*. Berkeley: University of California Press, 2004; Gregory Sholette y Blake Stimson (eds.), *Collectivism after Modernism. The Art of Collective Imagination after 1945*. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2007; y Claire Bishop, *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Londres: Verso, 2012.

> el peso de una ideología. No es la modernidad la que ha muerto, sino su versión idealista y teleológica (*Estética relacional,* 12-3).

Por otra parte, el libro de Bourriaud abreva en una serie de autores franceses ya clásicos que aparecen velada o abiertamente referidos a lo largo del texto, pero cuya influencia es clara, y que sitúan la reflexión de Bourriaud sobre el arte contemporáneo, en el marco de la sociedad postfordista de la segunda mitad del siglo XX, marcada por la "espectacularización" de la experiencia cotidiana según Guy Debord. Debord, Jean-François Lyotard, Gilles Deleuze y Félix Guattari son los autores con los que recurrentemente Bourriaud trabaja en su texto. Así, dice subscribir el análisis de Debord en *La sociedad del espectáculo*:

> La vida entera de las sociedades en las que imperan las condiciones de producción modernas se anuncia como una inmensa acumulación de espectáculos. Todo lo directamente experimentado se ha convertido en una representación (Debord, #1).

A este respecto, Bourriaud escribe que el diagnóstico de Debord acerca del proceso de producción espectacular le parece "impecable" (88): "El concepto situacionista de 'situaciones construidas' busca sustituir la representación artística por la realización experimental de la energía artística en los espacios cotidianos… La obra que forma un "mundo relacional", un intersticio social, actualiza el situacionismo y lo reconcilia, en la medida de lo posible, con el mundo del arte". (88-9)

Advirtiendo que sobre estos dos rieles se desplaza *Estética relacional* queda claro que en ella se da por supuesto:

1) La perversidad de la sociedad del espectáculo actual, donde domina la representación sobre la realidad, la imagen sobre la experiencia vivida y que, por tanto…

2) El arte, en continuidad con su acepción de punta de lanza, de avanzada, sea en los años noventa una práctica que vuelva a la experiencia directa, a la creación no ya de representaciones de la experiencia sino de la experiencia misma: "En otros términos, las obras no se fijan ya el objetivo de formar realidades imaginarias o utópicas, sino que buscan construir modos de existencia o modelos de acción en el interior de la realidad existente, sea cual sea la escala escogida por el artista para tratar con tal categoría" (*Estética relacional,* 14).

Ya en la introducción de su texto, Bourriaud cita a Debord: las relaciones humanas en la sociedad actual no son directamente vividas sino articuladas a través de su representación espectacular (9). De ahí que, debido a los centros comerciales, las cadenas de restaurantes, los parques temáticos, etecétera, "el espacio social se ha convertido en un artefacto estandarizado" (9).

Partiendo de esta situación, Bourriaud entiende que el arte de los años noventa trae consigo lo que podríamos llamar una nueva "ontología de la intersubjetividad", es decir, nuevas realidades, nuevos espacios sociales gestados a través del encuentro. De ahí que "La intersubjetividad en el cuadro de una teoría "relacional" del arte no representa sólo el cuadro social de recepción del arte, que constituiría su "medio" su "campo" (Bourdieu), sino que deviene la esencia de las prácticas artísticas" (23). En otras palabras, la característica de la práctica artística viene entonces a radicar en "la invención de relaciones entre sujetos" (22).

Arte digital: ontología del afecto

El libro de Bourriaud responde a una situación muy específica, la de cierto arte realizado en la primera mitad de la década de 1990. Sin embargo, su convicción de que dicha práctica es fundamentalmente una incidencia sobre la realidad, una generación de nuevos espacios de sociabilidad y, por tanto, que se trata de un ejercicio de orden ontológico y no simbólico o representacional, se ha visto reavivada en los últimos años en la reflexión sobre el arte digital. Esto ha sido así fundamentalmente porque muchos de quienes han teorizado sobre el estatus del arte digital lo han hecho desde el pensamiento de Gilles Deleuze y Félix Guattari,[28] una plataforma conceptual compartida con Bourriaud. Sin embargo, aun cuando estos teóricos de la estética digital entienden que las implicaciones del arte digital son fundamentalmente ontológicas (inciden sobre lo existente, creándolo y no simplemente representándolo), su argumento tiene un matiz distinto al de la estética relacional: su influencia es más subjetiva que social. Como síntoma de este proceso, baste retomar aquí parte del argumento expuesto por Mark Hansen en su *New Philosophy for New Media*, en su capítulo "La topología afectiva del nuevo arte mediático".

La idea central de Hansen es que las imágenes digitales conllevan un proceso que no es sólo ya perceptivo (esto es, el hecho de que no las reconozcamos como representaciones de un espacio exterior al que refieren) sino que en su impenetrabilidad desatan una respuesta afectiva por parte del espectador. Es decir, ante la imposibilidad de pensarse ocupando el espacio presentado por la imagen digital,

[28] Véanse en Referencias los trabajos de Brian Massumi, Anna Munster y James O'Sullivan.

el espectador reacciona creando una espacialidad táctil, interior, afectiva, según Hansen.

Hansen ilustra esto con la obra *Skulls* (2000) de Robert Lazzarini: una habitación pequeña, bien iluminada, y dentro de ella lo que parecen ser cuatro esculturas de calaveras humanas en distinta perspectiva en cada una de las paredes (*New Philosophy,* 197). Hay algo extraño, desconcertante, en las esculturas: están deformadas y no pueden percibirse adecuadamente con nuestros modos habituales de ver. No importa cuánto te acerques o alejes, te contorsiones o muevas, no hay modo de "enfocar" las calaveras. El resultado, según Hansen, es un "creciente sentido de extrañeza" (198), de incomodidad física con las imágenes (199).

> *Skulls* nos confronta, por decirlo brevemente, con una problemática espacial que no podemos resolver: con el "hecho" de una distorsión de la perspectiva que puede ser realizada… sólo dentro de la extraña lógica y topología de la computadora… Nuestra experiencia de estos índices distorsionados no acaba, sin embargo, con la mera frustración de nuestro dominio visual sobre ellas, sino gradualmente y sin darnos cuenta se traspasa al dominio de nuestras respuestas corporales afectivas (202).

Según Hansen, el trabajo de Lazzarini nos reta en el plano sensorial en la medida en que no es asimilable en términos de perspectiva ni representación espacial. Se produce un extrañamiento por parte del espectador que le impide "comprender y vincularse" visualmente con la imagen, de modo y manera que se ve forzado a responder desde su cuerpo.

> Debido a que nuestra condición corporal nos impide seguir tal modulación en el nivel molecular y en tiempo real, cualquier

> posibilidad que podamos tener para experimentar [la imagen digital] puede llegarnos sólo mediante una "analogía" afectiva producida por nuestra respuesta corporal a ella y cuyo contenido es un espacio distorsionado experimentado dentro del cuerpo (203).

El reto visual de la imagen digital, su espacialidad inhabitable, convoca al cuerpo a generar una espacialidad "suplementaria", y esta generación es especialmente singular por ser, dicho de alguna forma, una creación del cuerpo.

> De hecho, puede decirse que la imagen sintética que ocasiona un cambio en la ontología de nuestra experiencia espacial tal cual —un cambio desde una espacialidad fundamentada ópticamente en la que el objeto se adecua a la imagen de acuerdo a una estricta correspondencia a otra espacialidad, con una topología en la que la imagen supera al objeto infinitamente (205).

La conclusión de esto es que la imagen digital no aparece ya como imagen de un espacio representado sino como el despertar de una "sensación táctil subjetiva", una espacialidad interior corporeizada.

> Más que desplegando lo digital como un nuevo vehículo de expresión, Lazzarini pone en movimiento lo digital para provocar una virtualización del cuerpo. De lo que *Skulls* da cuenta, consecuentemente, no es de una captación directa de un espacio extraño que es digital, sino de una aprehensión de cuán radicalmente extraño es el campo formal de la computadora, de la perspectiva de los modos fenomenológicos de la experiencia espacial corporeizada (206).

Lo que debe advertirse en el argumento de Hansen es que la imagen digital *no* es ya un espacio de representación reconocible, no es entendida, sino experimentada y, lo que es más, no ya como visión

sino como tacto. Esto es así porque la imagen digital en el reto de su inhabitabilidad desata una respuesta afectiva en el espectador, una respuesta de orden táctil y ya no visual, según Hansen.

> [...] aquí el espacio deviene táctil precisamente en la medida en que cesa de ser visual o conceptualizable [mappable] mediante la visión (ya sea mirando de cerca o de lejos, esto es, en modos ópticos o táctiles). Es táctil porque cataliza un modo no-visual de la experiencia que tiene lugar en el cuerpo del espectador y, de hecho, como la producción del espacio dentro del cuerpo (211).

Lo que en última instancia revela la experiencia de la imagen digital es que lo virtual no es el espacio de la representación sino el potencial de experimentación y respuesta afectiva del cuerpo. "Consecuentemente, más que una virtualidad surgiendo de la imagen misma… lo que el modelado digital del espacio introduce y pide —como actividad para su constitución— es la *virtualidad del cuerpo mismo*" (215). Esto lleva a Hansen a sostener que la experiencia digital hace al espectador "ver con todo el cuerpo" (citando a Derrick Kerckhove, 231): con la imagen digital se acaba el imperio de la visión, de la representación, y se desata el de la espacialidad interior del afecto.

Economía política del afecto

Tanto para Bourriaud como para Hansen, el arte (relacional o digital) incide directamente en lo existente pero no creando objetos o representaciones sino relaciones afectivas entre individuos[29] o espa-

---

[29] Bourriaud define "modos de existencia o modelos de acción en el interior de la realidad existente, o bien "intercambios de placer o conflicto". (14, 17)

cios afectivos.[30] Bourriaud hace referencia a cómo el arte relacional desata la "empatía" y el "sentimientos de compartir", mientras que Hansen hace referencia al "afecto" como al producto mismo del arte digital. Cabe preguntarse a qué se debe esta primacía de lo emocional, de lo sensorial, de salvando las distancias y los distintos matices al respecto; a qué responde lo afectivo en el discurso sobre la práctica artística de la última década. ¿Por qué el arte para estos autores parece haber dejado de representar, ironizar o citar para pasar más bien a generar afecto? En un primer momento el filósofo político Michael Hardt, y posteriormente junto con Toni Negri en su debatido libro *Imperio*, describieron cuáles son las esferas características y dominantes de la producción en la sociedad contemporánea y, reveladoramente, para estos autores el afecto es uno de los bienes fundamentales de los modos de producción actuales. Para ellos, el afecto es parte de lo que denominan "trabajo inmaterial", aquél que produce bienes inmateriales, como el conocimiento, los servicios o la comunicación.

> En resumen, podemos distinguir tres tipos de trabajo inmaterial que han puesto al sector servicios en la cima de la economía informática. El primero participa de una producción industrial que se informatizó e incorporó las tecnologías de la comunicación de una manera que transforma el proceso de producción mismo. La fabricación se considera como un servicio, y el trabajo material de la producción de bienes durables se mezcla con el trabajo inmaterial, que se hace cada vez más predominante. El segundo es el trabajo inmaterial de las tareas analíticas y simbólicas, que se divide en labores de manipulación creativa e inteligente, por un lado, y en labores simbólicas de retina, por el otro. Finalmente, el tercer tipo de trabajo inmaterial es el que implica la producción y manipulación de afectos y el que requiere el contacto humano

[30] Hansen se refiere a "la virtualidad del cuerpo mismo" y "un intervalo dentro del cuerpo", *Philosophy of New Media*: 215, 218.

> (virtual o real); es el trabajo en el modo corporal. Éstos son los tres tipos de tarea que lideran la posmodernización de la economía global (Hardt y Negri, *Imperio,* 316-7).

El trabajo inmaterial del afecto se caracteriza, según Hardt, por su tarea "vinculante" ("*binding element*", *"Affective Labor*" 95) e implica áreas como la salud, el entretenimiento y las industrias culturales que se concentran "en la creación y manipulación de afectos" (95). En distintos niveles, este trabajo afectivo desempeña un papel en todo el sector servicios en la medida en que se integra en los procesos de comunicación e interacción bajo el rubro del "trato personalizado", ya sea en la banca o en la comida rápida. Para Hardt, "este trabajo es inmaterial, aun cuando sea corporal y afectivo, en tanto que sus productos son intangibles: el sentimiento de comodidad, de sentirse bien, satisfecho, excitado, apasionado —incluso el sentido de sentirse parte de algo o de una comunidad" (96).

Hay, pues, una industria del afecto totalmente incorporada a los modos de producción contemporáneos, una industria que, sin embargo, puede ser contestada desde prácticas, apunta Hardt, "anti capitalistas".

> El trabajo afectivo es una cara de lo que denomino "trabajo inmaterial", que ha cobrado una posición dominante con respecto a otras formas de trabajo en la economía capitalista global. Al decir que el capital ha incorporado y exaltado el trabajo afectivo y que el trabajo afectivo es una de las formas más altas de producir valor desde el punto de vista del capital, no significa que, contaminado de esta manera, el afecto no tenga utilidad alguna para los proyectos anticapitalistas (90).

No está de más recordar aquí que cuando Guy Debord proponía en la década de los sesenta la "creación de situaciones" estaba abogando

por un modo de producción de relaciones sociales que boicoteaba el sistema capitalista de administrar dichas relaciones. Dicho esto, la cuestión, por tanto, es si el arte digital o la estética relacional, en su recurso a la creación de afectos mediante el ejercicio artístico logran eludir la administración del afecto que llevan a cabo las industrias que lo tienen como objeto de producción. En otras palabras, ¿logra el arte digital expuesto por Hansen o la estética relacional transformar mediante la producción de afectos "las relaciones sociales estandarizadas" de las que se queja Bourriaud?

La función social del arte: ética y política del afecto

Como señala Clare Hemmings ("Invoking Affect", 553, 557), quienes desde la teoría cultural y, para el caso, la teoría del arte, conceden un lugar central en sus reflexiones al afecto parecen operar bajo una contraposición básica entre epistemología (la esfera del sentido y la representación) y ontología (el ámbito de los estados subjetivos y las relaciones sociales afectivas). Es cierto que aunque el tipo de "producción afectiva" y de subjetividad mencionadas por Bourriaud, Hansen y Hardt no son simétricas, sí parecen apuntar a los aspectos emocionales, dinámicos y, en su defecto, virtuales de la interacción obra-espectador o artista-espectador.

El mismo Bourriaud cita al sociólogo Michel Maffesoli para reivindicar la imagen en su valor relacional: "Una de las virtualidades de la imagen es precisamente su poder de *conexión*, por retomar el término de Michel Maffesoli: banderas, siglas, iconos, signos, producen empatía y el sentimiento de compartir, generan *vínculos*" (*Estética relacional,* 15). Bourriaud no descarta (y, de hecho, no puede descartar) la función significativa de la imagen o de la representación en general pero hace énfasis en su condición "conectiva" y

"emocional". Cuando cita *Turkish jokes*, un proyecto del artista Jens Hanning que tiene lugar en 1994, en Copenhague, donde "difunde por altavoces historietas cómicas en lengua turca en una plaza" y "produce en ese instante una microcomunidad, la de los inmigrados unidos por una risa compartida" (17), lo que reúne a los turcos inmigrantes en una microcomunidad no es la lengua o la historia narrada, sino la risa, el afecto compartido.

Esta dicotomía entre la dimensión epistemológica (cognitiva) y afectiva (ontológica) de la imagen o las representaciones es inadmisible. Se trata de una dicotomía ilusoria. Como se ha señalado en el capítulo previo, las representaciones de los participantes en *sitio*Taxi* no son imágenes sino conjuntos de prácticas. Fotografiar, taguear, grabar video o audio *es* constituir lo existente y constituirse como sujetos y colectivo en ese proceso. Sobre esa dimensión performativa de la representación, que desborda y subsume esos momentos supuestamente separados de lo epistemológico y lo afectivo, ya había llamado la atención John Austin en *Cómo hacer cosas con palabras*, un compendio de conferencias publicado originalmente en 1962. Ahí, Austin viene a decir que no sólo hacemos cosas con las representaciones (las palabras, el lenguaje) sino que cuando representamos *también* transformamos el mundo. En este sentido, representar es hacer mundos.[31] Hacemos mundo no porque lo representemos adecuadamente sino porque nos relacionamos para producirlo y en esto se entretejen tanto una dimensión epistemológica como afectiva.

No obstante, la cuestión no es simplemente si hay una prioridad afectiva o representacional del arte sino una de mayor calado. Se

---

[31] Una idea que se hace eco, claro, del argumento constructivista del filósofo Nelson Goodman en *Maneras de hacer mundo*. Trad. Carlos Thiebaut. Madrid: Visor, 1990, donde sostiene que construimos los hechos entretejidos con los distintos modos de representación de los que disponemos.

indicaba al principio que hay dos presupuestos sobre los que opera la estética relacional. Se ha llamado la atención casi exclusivamente sobre el segundo, el del arte en el contexto de la espectacularización y su capacidad para intervenir afectivamente sobre ella pero apenas se ha dicho nada del primero: la función social del arte, su incidencia en los modos de vida, una preocupación que —como se ha señalado—, hunde sus raíces en las vanguardias modernas. Pues bien, Bourriaud sostiene explícitamente que el arte tiene una función (micro) política y crítica, algo que Hansen podría compartir por su filiación deleuziana.[32] Así, sostiene Bourriaud que:

> La mecanización general de las funciones sociales reduce progresivamente el espacio relacional… máquinas que ejecutan tareas que no hace tanto daban lugar a posibilidades de intercambio, de placer o de conflicto. El arte contemporáneo desarrolla cumplidamente un proyecto político cuando se esfuerza en asumir una función relacional y la problematiza (17).

La candidez de la estética relacional sale a relucir precisamente cuando simplifica la intervención política en términos de un mero tomar "por horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social" (14). ¿Basta intervenir efímeramente en ese horizonte? ¿Echarse unas risas? Con un ejercicio de distracción visual como en *Skulls*, ¿no estaríamos más bien, en el mejor de los casos, interrumpiendo momentáneamente la estandarización de la cotidianeidad de la que se queja Bourriaud? ¿No podríamos de la misma manera interrumpirla en un parque de atracciones o en una asociación de Boy Scouts? Bourriaud se pregunta: "¿Cómo un arte [relacional] centrado en la producción de tales modos de convivencia se dispone a sí mismo en la situación de relanzar, completándolo, el

[32] Véase Deleuze y Guattari, *¿Qué es la filosofía?*, quienes con su noción de "bloc de sensations" darían cabida a esta implicación política del afecto.

proyecto moderno de emancipación?" (16) Si relanzar el proyecto moderno de emancipación para Bourriaud no pasa por modificar las prácticas y las formas institucionales *y* sus implicaciones afectivas sino por generar un momento de hilaridad (como en *Turkish joke*), degustar un pad thai (como en *Pad Thai* de Rikrit Tiravanija) o crear un espacio micropolítico en una fotografía (*Turista maluco* de Gabriel Orozco) entonces no parece que el arte relacional o, por similares razones, la estética digital, sean mucho más que momentáneos refugios emocionales o paliativos de situaciones que reconocen pero que a fin de cuentas dejan inalteradas.

Esa candidez quizás sea comprensible pero lo que es inaceptable es que, para que esas obras puedan operar, necesiten del refugio que tanto Bourriaud como Hansen hacen de ellas en galerías, centros de arte y museos. ¿Sin esos espacios acotados, amurallados, sin el calificativo de *arte*, no hay modo de activar los procesos afectivos disidentes? ¿Qué tipo de colaboración ponen en marcha? ¿No estaríamos hablando más bien de una suerte de delegación del trabajo en el público? Difícilmente puede pensarse que dentro de esas estructuras jerárquicas en las que se apoya la estética relacional (del curador, del crítico, del director de museo, del presupuesto y la beca) pueda replantearse un horizonte de relaciones sociales muy distinto al hegemónico. Hay, pues, un problema ético de fondo al estetizar la colaboración, al integrar productivamente el trabajo afectivo de los participantes en un escenario para mayor gloria del arte contemporáneo.

Como ya se ha apuntado en "El trabajo artístico y la disputa por los comunes: notas para una genealogía", las prácticas artísticas pueden funcionar como estrategias de cercamiento pero eso no significa que toda práctica artística opere así. Un aspecto fundamental es qué relaciones de colaboración abren esas prácticas, qué formas

para configurar *lo común* pueden desplegar. Ya vimos que uno de los logros más poderosos del capitalismo postindustrial ha sido hacer creer que no hay otro arte que aquél que tiene lugar en los espacios sancionados y regulados para ello, los del mercado y las industrias creativas. La estética relacional no tiene visos de sortear estas condiciones, de hecho, es posible *desde* esas condiciones. Un modo de minar esta lógica es que las relaciones desplegadas por las prácticas artísticas tengan como horizonte la ética. Al hacer referencia aquí a la ética, no se trata de subscribir un decálogo de máximas sino del reconocimiento de la irreductibilidad de los otros colaboradores. Partir de que la inclusión de otros en esta relación abierta por la práctica artística "cuestiona mi libertad y mi espontaneidad, es decir, mi subjetividad". Simon Critchley escribe que: "La ética es concebida aquí en términos de una *relación* ética entre personas. Lo que distingue una relación ética de otras relaciones (con uno y con las cosas) es que se trata de una relación con aquello que no puede ser comprehendido o subsumido bajo las categorías del entendimiento... Las otras personas guardan una relación conmigo que excede mis capacidades cognitivas, cuestionándome y pidiendo que me justifique" (*Deconstruction and Pragmatism*, 32). Esta relación ética es fundamentalmente una relación de cuestionamiento recíproco.

Precisamente esta dimensión ética es la que falta en los procesos de cercamiento capitalista pues éstos requieren eliminar del otro cualquier cualidad moral para abstraerlo de su contexto y capitalizarlo. Esta abstracción del otro está presente en los casos clásicos de la estética relacional: presupone, en lugar de cuestionar, los términos de la relación que su activación artística puede hacer afectiva o epistemológicamente al implicar al otro. Sin el reconocimiento de que

el otro trae consigo las incertidumbres de la reciprocidad, no hay ética. Ahí es donde radica la dimensión ética de cualquier propuesta de intervención artística que pretenda operar políticamente. Una relación que da prioridad a la incertidumbre y que presupone, por tanto, que el otro no puede ser subsumido de modo definitivo en relación alguna.

5. Inteligencias colectivas *vs.* derechos de autor: la mente expandida de la multitud

Las nociones de sujeto y conocimiento parecen haber cobrado nueva vida en los últimos años. Esto es bastante sorprendente pues a pesar de las críticas y certificados de defunción que se presentaron contra la Modernidad como proyecto político y filosófico a manos de autores de sobra conocidos como Roland Barthes, Michel Foucault, Jean-François Lyotard o Richard Rorty, las ideas de sujeto y conocimiento, dos de los pilares del pensamiento moderno, no parecen haberse desvanecido. Es cierto que algunos saberes universitarios, parte de la crítica especializada y algunas prácticas artísticas se desarrollaron entre los años setenta y noventa del siglo pasado, bajo la convicción del advenimiento de una nueva era posmoderna donde el sujeto habría muerto y el conocimiento se habría convertido en una simple narración entre otras múltiples narraciones, sin privilegio alguno sobre la verdad. Esto que los críticos de la modernidad habían teorizado y pronosticado *por escrito* parecía que iba a verse refrendado contundentemente con el cambio paulatino pero tajante generado en la denominada sociedad de la información, especialmente por el desarrollo y extensión de una tecnología como internet.

Sin embargo, paradójicamente, la era de internet ha traído consigo una inesperada recuperación de nociones modernas.

Vista retrospectivamente, esta situación es comprensible. La crítica posmoderna no pudo deshacerse ni del sujeto excepcional ni del conocimiento original porque sólo llevó a cabo un desmontaje textual, en teoría, sin desarticular las prácticas ni las instituciones sobre las que se sustentaban. Ni los profesores universitarios dejaron de serlo, ni dejaron de publicar en Gallimard o en Harvard University Press, ni de ser sujetos jurídicos de los libros que escribían. La crítica textual siguió atada a las ideas de sujeto y conocimiento porque estas ideas habían germinado y habían sido sancionadas, precisamente, al amparo de la era del libro. De ahí que la crítica textual del sujeto y el conocimiento paradójicamente presupongan de antemano al sujeto único y su conocimiento privilegiado como garante de dicha crítica.

Una transición tecnológica del texto al hipertexto o a los multimedia digitales habría de hacer posible el funeral de estas ideas. Con la paulatina superación de la escritura como soporte hegemónico de la producción cultural, la lógica moderna del sujeto y el conocimiento con ella asociada habría de entrar en crisis. Así, surgen: predicciones como las del filósofo Vilém Flusser, según las cuales el tipo de memoria y conocimiento asociado con las nuevas redes informacionales gestaría, más que individuos, nodos interdependientes y conectados entre sí que evidenciarían la falacia del sujeto autónomo moderno ("Memories"); descripciones de tono autobiográfico como las del teórico poscolonial indio Arjun Appadurai, que muestran el desbordamiento del conocimiento moderno a través de una simultaneidad informacional cacofónica y global que hace imposible cualquier universalismo (*La modernidad desbordada*); o celebraciones del resurgimiento y reconocimiento del plagio como matriz de la creación cultural al abrigo de las nuevas tecnologías, si

estaban en lo cierto los miembros del Critical Art Ensemble, quienes sostenían, en su referido *The Electronic Disturbance*:

> Quizás el plagio pertenezca propiamente a la cultura poslibro ya que sólo en una sociedad así puede hacerse explícito lo que la cultura del libro, con sus genios y autores tiende a ocultar —que la información es más útil cuando interactúa con otra información más que cuando está deificada y presentada en el vacío.

Con la llegada y expansión de internet, estas predicciones, que hace unas décadas no pasaban de ser puras especulaciones, se veían en condiciones para una superación *en la práctica* de la lógica autoral y original ligada a la cultura del libro moderno. Sin embargo, unas previsiones que debían ser confirmadas por un desplazamiento tecnológico en los modos de producir conocimiento y generar subjetividad se cuestionan actualmente en un encendido y abierto debate respecto a la vigencia de los denominados "derechos de autor". Con la finalidad de "defender" al autor y a sus creaciones originales se restringe el acceso, producción y distribución de conocimiento en internet recurriendo a amenazas de desconexión, a bloqueo de contenidos o a multas inauditas. En este sentido, las diversas legislaciones nacionales y los tratados internacionales de libre comercio no sólo no han desechado al autor y su carácter genial a favor de la creación colectiva y la liberación de la información en el entorno digital sino que reclaman su vigencia con más insistencia que nunca. A diferencia de lo que sucediera en el siglo XIX, cuando los derechos de autor se justificaban en base a criterios epistemológicos (el sujeto genial) hoy su importancia es prioritariamente económica (su capacidad para generar capital).

En 2006, el Departamento del Tesoro del Reino Unido afirmaba lo siguiente: "La propiedad intelectual es un componente crucial de

nuestro éxito presente y futuro en la economía global. La competitividad económica del Reino Unido depende cada vez más de las industrias del conocimiento, especialmente en la manufactura y en las áreas dependientes de la ciencia y de las industrias creativas" (presentación de *Gowers Review of Intellectual Property*). El garante de que el conocimiento y la innovación sean explotados financieramente y generen los beneficios pertinentes son las leyes de propiedad intelectual, es decir, la ley de patentes y el derecho de autor. Parece no haber dudas respecto al lugar capital que ocupa la propiedad intelectual en el nuevo entorno productivo para asegurar el aprovechamiento económico de la innovación. De ahí que la conversión del derecho de autor de un bienintencionado marco legal como el subscrito en la Convención de Berna de 1886, que pretendía una retribución mínima a los autores de obras artísticas por su trabajo, en un aparato legal crucial para asegurar los beneficios de las grandes multinacionales de software, del entretenimiento y la información no sea ninguna sorpresa. En un proceso determinante, en la década de los noventa se firma el *Agreement on Trade Related Aspects of Intellectual Property Rights* (TRIPS, Ronda de Uruguay, 1986-1994) como marco de homogeneización global de las leyes de propiedad intelectual, se conforma la Organización Mundial del Comercio (1995) como plataforma internacional de negociación y sanción de acuerdos económicos y, como corolario, se llevan a cabo las correspondientes reformas legales en Estados Unidos, *The Digital Millennium Copyright Act* (1998), y la Directiva 2001/29/CE de la Unión Europea para los derechos de autor en la sociedad de la información (2001), que buscan ajustar las legislaciones nacionales para asegurar nichos de mercado en las nuevas condiciones globales del comercio terciarizado. De hecho, México ya había promulgado en 1996 una nueva Ley Federal del Derecho de Autor para ajustarla

a estos cambios y a los dictados del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). Los resultados no se hicieron esperar: para 2001 los países industrializados detentaban el 97% de todas las patentes del mundo y el 70% de los pagos por derecho de autor y derechos de patente a escala mundial se hacían entre casas matrices y filiales de empresas multinacionales (Chapman, 24). No está de más subrayar que la situación no parece que vaya a variar a la sombra de los nuevos tratados de libre comercio. El Acuerdo Transpacífico de Cooperación Económica (TTP) firmado en Atlanta en octubre de 2015 por México y otros once países no sólo desregula aún más la liberalización de las transacciones comerciales y financieras sino que define un marco común para la homogeneización de las leyes de propiedad intelectual bajo los designios e intereses de Estados Unidos.

La cuestión es, así, ¿a quién protege hoy el derecho de autor? En condiciones de producción mucho más flexibles en las que son un hecho la autoría colectiva del software libre, las *wikis* o las iniciativas *open source* amparadas en licencias que liberan a los usuarios derechos como el de reproducción sin ánimo de lucro, con licencias como las de Creative Commons, el presupuesto legal de un autor individual productor de un conocimiento original está en cuestión. Para muchas de las iniciativas generadas al amparo de las nuevas tecnologías digitales dicho presupuesto no parece ser relevante. Sin embargo, las grandes productoras y, especialmente, las distribuidoras de contenidos, reclaman la vigencia y la extensión de los derechos de autor para asegurarse el monopolio para divulgar, reproducir y comunicar las obras. Con los intentos de reforzar y extender las leyes de derecho de autor, en realidad, ni los creadores ni los usuarios se han visto beneficiados. Las modificaciones a las legislaciones mediante la aceptación de los *Digital Rights Management*, la extensión del

periodo de vigencia de derechos hasta setenta o cien años después del fallecimiento del creador o la criminalización de las descargas están motivadas y velan por los intereses de los intermediarios. En este sentido, lo preocupante de estas reformas legales es que están hechas por las presiones y atendiendo sólo a las prioridades de una de las partes, sin incluir en ellas los intereses de los creadores y las nuevas formas de creación, los usuarios ni el Estado.

Se trata de limitar legalmente con fines explícitamente económicos y, en nombre del autor, el uso de las tecnologías digitales para acceder, producir y distribuir conocimiento. Las prácticas que debían haber superado los límites del sujeto son ilegalizadas en nombre suyo con el objetivo de mantenerlo como cuenca de recursos capitalizables económicamente. En este sentido, cada vez es más difícil desmentir que la producción simbólica sea hoy parte de las denominadas industrias culturales o creativas y que deban, por tanto, funcionar bajo una lógica estrictamente de mercado. Las "industrias culturales", un término acuñado originalmente de modo despectivo para descalificar a una cultura de segundo orden, mercantil y masificada (Adorno y Horkheimer, *La industria cultural*), pretende ahora abarcar *toda* la producción cultural. A pesar de esto, la cultura y el conocimiento en el entorno digital manifiestan rasgos que no son los propios de los bienes de consumo: ni son escasos, ni se agotan con el uso, ni se pueden poseer en exclusividad. Esto lo pone nítidamente de manifiesto internet, donde a pesar del avance privatizador sobre los medios digitales y del aparato legal sobre el que se sustenta y expande, las prácticas en red están cada vez más afianzadas y extendidas. En el fondo, las redes de colaboración digitales no hacen otra cosa que evidenciar en su ejercicio la condición colectiva del conocimiento. El significado y el valor no se generan sólo adquiriendo objetos y consumiéndolos sino que se constituyen también, y ahora

especialmente, en el intercambio social a través de las redes informacionales y las nuevas formas de cooperación.

Esto se hace patente en la proliferación de nuevas estrategias de operación no sólo en espacios como internet sino en multitud de proyectos que se sustentan en la colaboración, el trabajo colaborativo anónimo o el intercambio. Esto plantea un serio reto a las organizaciones "tradicionales" y, de hecho, a la noción misma de organización. El sociólogo Scott Lash, al describir las sociedades informacionales contemporáneas afirma lo siguiente:

> La desorganización no es la ausencia de organización sino el declive de las organizaciones. El declive del capitalismo organizado no conlleva un declive de la organización y un auge del individuo sino que implica el ascenso de unas formas de asociación que son no organizacionales, de hecho frecuentemente son no institucionales. Así que la desorganización no es la ausencia de la asociación sino formas particulares de asociación. No son ni un caos ni caóticas. De hecho, pueden estar estructuradas de un modo más fuerte por valores más consolidados que las organizaciones (39-40).

Esos valores que constituyen y consolidan el funcionamiento de dichas formas desorganizadas no son económicos, no son la generación de valor; pueden ser la cooperación, la solidaridad, la crítica, el sentido de pertenencia, etcétera. Es aquí donde se plantea la cuestión central de las nuevas formas institucionales que exigen estos modos colaborativos de trabajo en red. En *Organized Networks. Media Theory, Creative Labour, New Institutions*, el crítico Ned Rossiter sostiene:

> Hay una urgente necesidad de nuevas formas institucionales. Las incertidumbres de las condiciones de trabajo y de vida en las sociedades en red y la economía informacional han expuesto muy

> claramente los límites del sistema institucional y las estructuras existentes. Las instituciones clave de la era moderna —el sindicato, el Estado, la empresa, la universidad— han demostrado ser inadecuadas para la tarea de organizar y administrar la vida social en los últimos quince o treinta años (13).

El desvelamiento de la inoperancia de las formas institucionales hegemónicas y el surgimiento de otras formas y prácticas institucionales desorganizadas no hacen sino recordarnos que ni el conocimiento ni la subjetividad existen antes de que se den interacciones sociales concretas. El filósofo húngaro Kristof Nyíri subraya esto cuando teoriza lo que él denomina el "individuo red" (*network individual*):

> El individuo red es la persona reintegrada, tras siglos de aislamiento provocado por la imprenta, en el pensamiento colectivo de la sociedad —el individuo cuya mente está manifiestamente mediada, de nuevo, por las mentes de esos que conforman su pequeña o extensa comunidad (5).

Esto puede sonar bastante obvio pero sus implicaciones van contra las ideas de sujeto y conocimiento arraigadas en el sentido común. En realidad, Nyíri no señala mucho más que tanto el sujeto como el conocimiento son *prácticas sociales* constituidas tecnológicamente. La expansión de las tecnologías digitales asociadas con el postfordismo parecen haber puesto en primer plano el hecho de que todo el conocimiento es conocimiento social y que no hay individuo que no sea de antemano un ser social. Para recalcar esta condición, merece la pena llamar la atención sobre reflexiones hechas desde una doble perspectiva: de una parte, la de la neurociencia y la filosofía de la mente y, de otra, la de la filosofía política.

Desde la primera perspectiva, el filósofo Andy Clark ha expuesto lo que denomina la "teoría de la mente expandida". [33] En *Natural-Born Cyborgs: Minds, Technologies, and the Future of Human Intelligence*, Clark argumenta:

> La mente humana, si ha de ser el órgano físico de la razón, sencillamente no puede ser vista atada y restringida por la *biological skinbag* [bolsa de piel biológica]. De hecho, nunca ha estado restringida y atada, al menos no desde que se dijeran las primeras palabras con sentido en alguna llanura ancestral. Esta filtración ancestral ha ido ganando fuerza con la llegada del texto, las computadoras, agentes cooperativos de software y dispositivos adaptativos para la casa y la oficina. La mente está cada vez menos en la cabeza (Clark, 4).

En resumidas cuentas, ésta es la idea fundamental del argumento de Clark: nuestra capacidad cognitiva radica en los medios materiales que los humanos tenemos para codificar y transmitir información. Según Clark, ésta no es simplemente una cuestión de desarrollo cultural humano sino una condición neurológica estructural, a saber, la plasticidad del cerebro para adaptarse al entorno. "Es la presencia de esta inusual plasticidad", escribe Clark, "la que hace a los humanos (pero no a los perros, gatos o elefantes) cyborgs de nacimiento: han sido dotados por la madre naturaleza de oleada tras oleada de elementos externos y estructuras como parte de sus mentes externas" (31). Sería esta capacidad para extender y adaptar la mente la que se habría visto ampliada de un modo inusitado y acelerado en décadas recientes, fundamentalmente, con la llegada de la computadora y las

[33] Hay que consultar también el trabajo de Merlin Donald, *Origins of the Modern Mind* que es, de acuerdo a Nyíri, un antecedente determinante de la teoría de Clark ("Collective", 5).

tecnologías digitales, que han capacitado a los humanos para codificar y manipular información masivamente.

A la estela del argumento de Clark, la mente y el conocimiento aparecen indisociables de los medios materiales mediante los que los hemos puesto a funcionar. Ésta no es una idea muy novedosa (está en circulación al menos desde la década de los sesenta de la mano del trabajo de Marshall McLuhan y Vilém Flusser) pero ciertamente tiene una implicación sumamente relevante para la noción expandida de subjetividad más allá de la individualidad.

> La noción de un yo real, central y delgadísimo es un profundo error. Es un error que nos ciega ante nuestra auténtica naturaleza y que nos lleva a infravalorar y malentender el papel que juegan el contexto, la cultura, el medio y la tecnología en la conformación de las personas. Hacer frente a nuestra verdadera naturaleza (yoes delgados, coaliciones distribuidas y descentralizadas) es reconocer la inextricable cercanía entre yo, mente y mundo (Clark, 139).

Esta cercanía cuestiona la idea moderna de sujeto epistemológico y político fundada en una mente individual que no sólo tiene derechos inalienables sino que posee en exclusividad ideas únicas e imaginación. Como escribiera el filósofo Thomas Hobbes en el siglo XVII, un individuo es "esencialmente el propietario de su propia persona o capacidades, sin nada que deberle a la sociedad por ellas" (citado en Collier, "Sanctioned identities" 5). Para la interpretación neurocientífica que Clark hace de la mente humana, esto es una mera fantasía.

A una conclusión similar, aunque por otro camino, conduce una reflexión desde el ámbito de la filosofía política en su acercamiento a las nociones de conocimiento y subjetividad. En un influyente texto, *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*, Paolo Virno escribe:

> Entiendo que el concepto de "multitud", en oposición a aquel más familiar de "pueblo", es un instrumento decisivo para toda reflexión que intente abordar la esfera pública contemporánea. Es necesario tener presente que la alternativa "pueblo"/"multitud" estuvo en el centro de las controversias prácticas —fundación de los estados centrales modernos, guerras de religión, etcétera— y de las teórico-filosóficas del siglo XVII. Estos dos conceptos en lucha, forjados en el fuego de contrastes agudísimos, jugaron un papel de fundamental importancia en la definición de las categorías político-sociales de la modernidad. Finalmente fue la noción de "pueblo" la que prevaleció (21).

Según Virno, la idea misma de Estado requirió de esa noción colectiva de "pueblo" sobre la que sustentarse y justificarse. Posteriormente, cabe añadir, el estado burgués necesitará de las nociones de ciudadano e individuo para redefinirse política y jurídicamente. De hecho, nuestro sistema legal aún se fundamenta en esa noción moderna de individuo como un ser independiente con derechos y características inalienables.

Sobre lo que Virno llamará la atención es que en la actualidad esta cosmovisión burguesa estructurada alrededor de las ideas de "pueblo" e "individuo" están transformándose por una nueva formación social, la multitud. En referencia al filósofo Baruch Spinoza, escribe Virno que para éste: "El concepto de *multitud* indica una *pluralidad que persiste como tal* en la escena pública, en la acción colectiva, en lo que respecta a los quehaceres comunes —comunitarios—, sin converger en un Uno, ni desvanecerse en un movimiento centrípeto. Multitud es la forma de existencia social y política de los muchos en tanto muchos..." (21-2). Es esta idea de multitud la que le permite a Virno detectar cambios sintomáticos en la sociedad postfordista contemporánea donde, a su juicio, la comunicación ha pasado a ser la base de la producción cooperativa en general. Virno

retoma y desarrolla una idea expuesta previamente por Karl Marx en sus *Grundrisse* o *Elementos fundamentales para la crítica de la economía política* de 1858, la de *general intellect*. Para Marx, este *intelecto general* era el conocimiento convertido en fuerza productiva más allá de la fuerza de trabajo bruta. Dicho intelecto productivo estaba depositado paradigmáticamente en las máquinas, que absorbían el conocimiento de los trabajadores. Para Virno, habría que subrayar que el intelecto general es en nuestros días el "trabajo vivo". "Habría que considerar el aspecto por el cual el intelecto general, más que encarnarse —o mejor, *aferrarse*—al sistema de máquinas, existe como atributo del trabajo vivo. El *general intellect* se presenta hoy antes que nada como comunicación, abstracción, autorreflexión de sujetos vivos" (66).

Un aspecto revelador del argumento de Virno es el lugar central que le atribuye al conocimiento y la comunicación como una práctica común y compartida que caracteriza de modo fundamental a la fuerza de trabajo contemporánea. En otras palabras, para los modos de producción del postfordismo el conocimiento es una práctica social desarrollada por la multitud, no el individuo.

Es precisamente aquí donde el conocimiento se manifiesta como intrínsecamente colaborativo, arraigado en la multiplicidad. Esto no es ninguna sorpresa ni, por supuesto, una característica de nuestra época. El argumento de Andy Clark mediante el que ataca el absurdo que resulta pretender reducir la mente a la cabeza porque aquella está ineludiblemente ligada a un conjunto de prácticas y condiciones sociales materiales hace evidente que el conocimiento es intrínsecamente colaborativo. Sin embargo, este vínculo entre la mente expandida, el conocimiento y la multitud no ha vuelto a ser tan evidente como en nuestros días. Estas dos perspectivas —la de la mente expandida y la de la multitud— no hacen sino enfatizar conceptualmente

lo que en la práctica cotidiana salta a la vista: que los procesos de producción, distribución y acceso a la cultura contemporánea están arraigados tecnológicamente y efectuados colectivamente. La expansión de las tecnologías e internet han puesto de manifiesto en las dos últimas décadas el carácter colectivo de la creatividad y el conocimiento, donde la estricta distinción entre productor y receptor ha sido paulatinamente disuelta. La cuestión de fondo, claro, es quiénes se benefician de este proceso colaborativo. ¿Los intermediarios y generadores de capital? ¿Las redes de colectivos? ¿Los co-partícipes?

Baste por el momento señalar que las implicaciones de estas prácticas para las nociones de originalidad, sujeto o conocimiento siguen estando en abierto conflicto tanto con el sentido común como con el sistema legal. Como se ha visto, síntoma de esto son los recurrentes intentos por reforzar los sistemas de control y las penalizaciones y multas invocando el derecho de autor y concepciones legales basadas en ideas del siglo XVIII. Por muy caducas que la autoría exclusiva y el conocimiento original nos parezcan, para entender las prácticas actuales ligadas a las tecnologías digitales están lejos de ser superadas. La subjetividad y el conocimiento son todavía piezas fundamentales en múltiples prácticas institucionales —desde la filosofía académica al sistema jurídico y al vocabulario mediático— y especialmente para sustentar las estrategias de producción de capital en el postfordismo. Para poder imaginar y llevar a la práctica las transformaciones socializadoras que las tecnologías digitales parecen hacer posible, estas nociones tienen que ser profundamente desestabilizadas. Lo que está en juego no es un asunto menor. Como escribe Nyíri:

> Me parece que lo que hoy perdemos es quizás un ideal obsoleto. Quizás ganemos, como había pensado Nietzsche, una nueva libertad para lidiar con el presente en un espíritu práctico. Y la

> conciencia histórica es, por supuesto, uno entre muchos otros ideales disputables: los ideales de la originalidad, individualidad, privacidad, unidad del conocimiento, objetividad y verdad absoluta. Creo que estos ideales no deberían ser interpretados ni evaluados independientemente del tejido social del que surgieron y con el que estaban, y están, ligados. Una discusión acerca del concepto de conocimiento en el contexto de la red electrónica debería en todo caso ser también una discusión acerca del tipo de sociedad que la red electrónica nos está permitiendo, o impidiendo, construir; el tipo de vida que favorece o que excluye ("Concept of Knowledge").

En esta tarea de desbordamiento de ideales obsoletos, el trabajo artístico colaborativo y la reactivación que mediante él puede hacerse de los comunes son, sin lugar a dudas, estrategias para sumarse a la discusión que pide Nyíri; una discusión en la que tanto los usos de los dispositivos tecnológicos como lo que se ha venido entendiendo por práctica artística están replanteándose.

Referencias

Adorno, Theodor. *Teoría estética*. Trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Akal, 2004.

Adorno, Theodor y Max Horkheimer. "La industria cultural. Ilustración como engaño de masas" en *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Trad. Juan José Sánchez. Madrid: Trotta, 1998.

Appadurai, Arjun. *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. Trad. Gustavo Remedi. Montevideo, Buenos Aires: Trilce/FCE, 2001.

Austin, John. *Cómo hacer cosas con palabras*. Trad. Genaro R. Carrió y Eduardo A. Rabossi. Buenos Aires: Paidós, 1971.

Barrios Lara, José Luis. "Los descentramientos del arte contemporáneo: de los espacios alternativos a las grandes capitales" en *Hacia otra historia del arte en México. Disolvencias (1960-2000)*. Issa María Benítez (ed.) México, D.F.: CONACULTA/Curare, 2004.

Barthes, Roland. "La muerte del autor" en *El susurro del lenguaje*. Trad. C. Fernández Medrano. Barcelona: Paidós, 1987.

Bell, Daniel. *The Coming of Post-industrial Society. A Venture in Social Forecasting*. Nueva York: Basic Books, 1973.

Bishop, Claire. "Antagonism and Relational Aesthetics", Octubre, 110, 2004, 51-79.

Bourriaud, Nicolas. *Esthétique relationnelle*. Dijon: Presses du réel, 1998.

Brea, José Luis. *La era postmedia. Acción comunicativa, prácticas (post)artísticas*. Salamanca: Consorcio Salamanca, 2002.

Chapman, Audrey. "La propiedad intelectual como derecho humano: obligaciones dimanantes del apartado c) del párrafo 1 del Artículo 15 del Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales", *La propiedad intelectual como derecho humano. Boletín de derechos de autor*, vol. XXXV, 3, 2001.

Clark, Andy. *Natural-Born Cyborgs: Minds, Technologies and the Future of Human Intelligence*. Oxford: Oxford University Press, 2003.

Colliers, Jane F. et al. "Sanctioned Identities: Legal Constructions of Modern Personhood." *Identities*, vol. 2, 1-2, 1997, 1-27.

Critical Art Ensamble. *The Electronic Disturbance*. Nueva York: Autonomedia, 1993.

Critchley, Simon. "Deconstruction and Pragmatism: Is Derrida a Private Ironist or Public Liberal?" en *Deconstruction and Pragmatism*. Chantal Mouffe (ed.) Londres y Nueva York: Routledge, 1996.

Cruzvillegas, Abraham. “Tratado del libre comer” en *Yo y mi circunstancia*. Montreal: Musée des Beaux Arts, 2000.

Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Trad. José Luis Pardo. Valencia: Pre-textos, 2000.

Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *¿Qué es la filosofía?* Trad. Thomas Kauf. Barcelona: Anagrama, 1997.

Donald, Merlin. *Origins of the Modern Mind. Three Stages in the Evolution of Culture and Cognition*. Cambridge, Mass.: Harvard University Press, 1991.

Eagleton, Terry. *The Function of Criticism*. Londres: Verso, 1984.

Florida, Richard. *The Rise of the Creative Class*. Nueva York: Basic Books, 2002.

-------- *Cities and the Creative Class*. Londres: Routledge, 2005.

Flusser, Vilém. “Memories” en *Ars Electronica: Facing the Future. A Survey of Two Decades*. Timothy Druckrey (ed.) Cambridge: MIT Press, 1999.

Foster, Hal. “For a Concept of the Political in Contemporary Art” en *Recodings: Art, Spectacle, Cultural Politics*. Seattle: Bay Press, 1985.

--------“The artist as Ethnographer” en *The Return of the Real: The Avant Garde at the End of the Century*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 1996.

Foucault, Michel. “¿Qué es un autor?” en *Entre filosofía y literatura. Obras esenciales I*. Trad. Miguel Morey. Barcelona: Paidós, 1999.

---------"¿Qué es la crítica? (Crítica y *Aufklarüng*)" *Sobre la Ilustración*. Trad. Javier de la Higuera, Eduardo Bello y Antonio Campillo. Madrid: Tecnos, 2006.

Greenberg, Clement. "Avant-Garde and Kitsch" en *The Collected Essays and Criticism. Perceptions and Judgments, 1939-1944*. vol 1. John O'Brian (ed.) Chicago: Chicago University Press, 1988.

Habermas, Jünger. *Historia y crítica de la opinión pública*. Trad. Antoni Domenech. Barcelona: Gustavo Gili, 1981.

Hardt, Michael. "Affective Labor", *Boundary 2*, vol. 26, 2, 1999, 89-100.

Hardt, Michael y Antonio Negri. *Imperio*. Trad. Alcira Bixio. Barcelona: Paidós, 2005.

Hansen, Mark. *New Philosophy for New Media*. Cambridge, Mass.: MIT Press, 2004.

Hemmings, Clare. "Invoking affect. Cultural Theory and the ontological turn", *Cultural Studies*, vol. 19, 5, septiembre, 2005, 548-567.

HM Treasury, "Gowers Review of Intellectual Property", http://webarchive.nationalarchives.gov.uk/20130129110402/http://www.hm-treasury.gov.uk/gowers_review_index.htm, consultado 27/09/2015.

Howe, Jeff. "The rise of crowdsourcing", *Wired*, junio, 2006. http://www.wired.com/wired/archive/14.06/crowds.html, consultado 17/09/2015.

Lash, Scott. *Critique of Information*. Londres: SAGE, 2002.

Latitudes, "Democratizando la sociedad informacional: Entrevista con Daniel García Andújar", #OpenCurating, 2012.

Leadbeater, Charles. *We-Think: Mass innovation, not mass production*. Londres: Profile Books, 2009.

López Cuenca, Alberto. "El taxista como etnógrafo," *ABC Cultural*, 642, 15 de mayo 2004.

Lyotard, Jean-F. *La condición postmoderna: informe sobre el saber*. Trad. Mariano Antolín Rato. Madrid: Cátedra, 1987.

Martin, Stewart. "Critique of Relational Aesthetics", *Third Text*, vol. 21, 4, 2007, 369-386.

Martín Barbero, Jesús. *De los medios a las mediaciones. Comunicación cultural y hegemonía*. Barcelona: Gustavo Gili, 1987.

Massumi, Brian. *Parables for the Virtual: Movement, Affect, Sensation*. Durham: Duke University Press, 2002.

Medina, Cuauhtémoc. "Porque lo social no nos está dado. Comentarios a la constitución del arte contemporáneo en México" en *Horizontes del arte latinoamericano*. José Jiménez y Fernando Castro (eds.) Madrid: Tecnos, 1999.

Meyer, Lorenzo et al. *Una historia contemporánea de México. Transformaciones y permanencias*. México: Océano, 2003.

Munster, Anna. "Digitality: Approximate aesthetics", *Ctheory*. http://www.ctheory.net/articles.aspx?id=290, consultado 12/01/2009.

Nyíri, Kristóf. "The concept of Knowledge in the Context of Electronic Networking", *Monist*, 80, 3, 1997, 405-423.

Nyíri, Kristóf. "Collective Thinking." http://www.mta.tmobile.mpt.bme.hu/dok/9_Nyiri.pdf, consultado 23/09/2015

Nyíri, Kristóf. "The Networked Mind", The London Knowledge Lab, Institute of Education, University of London, 28 de mayo, 2005. http://www.hunfi.hu/nyiri/Nyiri_Networked_Mind_London_2005.pdf, consultado 23/09/2015.

O'Sullivan, Simon. "The Aesthetics of Affect: Thinking Art Beyond Representation", *Angelaki. Journal of the theoretical Humanities*, vol. 6, 3, 2001.

OTAN. *Open Source Intelligence Reader*, 2002. http://www.oss.net/dynamaster/file_archive/030201/254633082e785f8fe44f546bf5c9f1ed/NATO%20OSINT%20Reader%20FINAL%2011OCT02.pdf, consultado 2/10/2015.

OTAN. *Intelligence Exploitation of the Internet*, 2002. http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB436/docs/EBB-005.pdf, consultado 2/10/2015.

Rancière, Jacques. *Le Partage du sensible: Esthétique et politique*. París: La Fabrique Éditions, 2000.

Roberts, John. "Collaboration and Cultural Form", *Third Text*, vol. 18, 6, 2004, 557-564.

Rorty, Richard. *La filosofía y el espejo de la naturaleza*. Trad. Jesús Fernández Zulaica. Madrid: Cátedra, 1983.

Rossiter, Ned. *Organized Networks. Media Theory, Creative Labour, New Institutions*. Rotterdam: Nai Publishers/Institute for Network Cultures, 2006.

Sholette, Gregory. *Dark Matter. Art and Politics in the Age of Enterprise Culture*. Londres: Pluto Press, 2011.

Stalder, Felix. *Digital Solidarity*. Leuphana: Mute/Post-Media Lab, Leuphana University, 2013.

Steels, Luc. "Community Memories for Sustainable Societies" en https://www.csl.sony.fr/downloads/papers/2007/steels-07a.pdf, 2007, consultado 23/9/2015.

Steyerl, Hito. "Too Much World: Is the Internet Dead?", *e-flux journal*, 49, 2013.

Surowiecki, James. *The Wisdom of Crowds: Why the Many Are Smarter Than the Few and How Collective Wisdom Shapes Business, Economies, Societies and Nations*. Nueva York: Double Day, 2004.

Tapscott, Don y Anthony D. Williams. *Wikinomics: How Mass Collaboration Changes Everything*. Nueva York: Portfolio, 2006.

Touraine, Alain. *La Société post-industrielle. Naissance d'une société*. París: Denoël, 1969.

Vilensky, Dmitry y David Riff. "From Communism to Commons?", *Third Text*, vol. 23, 4, 2009, 465-480.

Virno, Paolo. *Gramática de la multitud. Para un análisis de las formas de vida contemporáneas*. Trad. Adriana Gómez. Madrid: Traficante de sueños, 2003.

Yúdice, George. *El recurso de la cultura. Usos de la cultura en la era global*. Trad. Gabriela Ventureira y Desiderio Navarro. Barcelona: Gedisa, 2002.

Índice

Alberto López Cuenca

Es profesor investigador en la Maestría de estética y arte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y doctor en filosofía por la Universidad Autónoma de Madrid. Sus contribuciones han aparecido en publicaciones internacionales como *Afterall*, *ARTnews*, *Culture Machine*, *Parse*, *Curare* o *Revista de Occidente*. Ha coeditado dos libros, *Propiedad intelectual, nuevas tecnologías y libre acceso a la cultura* (2008) y *¿Desea guardar los cambios? Propiedad intelectual y tecnologías digitales: hacia un nuevo pacto social* (2009). Ha sido profesor invitado en Columbia University en Nueva York y en Goldsmiths, University of London, y docente en la Universidad Autónoma de Madrid, así como en el Centro Nacional de las Artes, en México, D.F. y la Universidad de las Américas, Puebla. Es integrante del Consejo académico y editorial de la colección La fuente de la BUAP, del anuario de Historia del Arte de la Universidad Autónoma de Madrid y de la revista *SOBRE. Prácticas artísticas y políticas de la edición*, de la Universidad de Granada. Algunas de sus publicaciones están disponibles en https://173.academia.edu/AlbertoLópezCuenca

La formación de este libro estuvo a cargo de
Publicaciones Malaletra Internacional
y se terminó en julio del 2016.

